



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Escuela Profesional de Literatura

Autonomía y especificidad de la obra dramática: Una lectura semiológica de *El sistema Solar* de Mariana de Althaus

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

César Ernesto ARENAS ULLOA

ASESOR

Santiago Humberto LÓPEZ MAGUIÑA

Lima, Perú

2018



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Arenas, C. (2018). *Autonomía y especificidad de la obra dramática: Una lectura semiológica de El sistema Solar de Mariana de Althaus*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

"Escuela Profesional de Literatura"

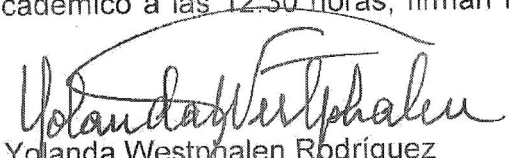
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN LITERATURA


Reunido el Jurado en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día viernes 14 de diciembre del 2018 a las diez y treinta horas, integrado por los profesores Dra. Yolanda Westphalen Rodríguez, Dr. Santiago López Maguiña, Mg. Marcos Mondoñedo Murillo, Mg. Javier Morales Mena; después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis *Autonomía y especificidad de la obra dramática: Una lectura semiológica de El sistema Solar de Mariana de Althaus* con la nota de:


Dieciséis (16) Muy bueno


Después de calificado, se comunicó al tesista la nota obtenida. El Presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciado en Literatura al bachiller **César Ernesto Arenas Ulloa**.

Concluido el acto académico a las 12:30 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.


Dra. Yolanda Westphalen Rodríguez
Presidenta
Principal


Mg. Marcos Mondoñedo Murillo
Jurado Informante
Asociado D.E.


Mg. Javier Morales Mena
Jurado Informante
Asociado T.C.


Dr. Santiago López Maguiña
Jurado Asesor
Principal

Para mamá, las sirenas y el mar

“Voy a pedirte de rodillas que regreses junto a mí
porque soy de ti
y te quiero como antes,
mucho más”.

LOS IRACUNDOS

“Mi verdad está en mis obras de ficción,
mi mirada en las obras testimoniales”.

MARIANA DE ALTHAUS

“[...] cabe la posibilidad de que,
tras haberse familiarizado con la versión trasladada,
el receptor se interese por el ‘original’,
sea este el texto dramático o la representación de la obra
en el medio para el que fue concebida”.

EGIL TÖRNQVIST

“[...] una lectura teatral al margen de la representación
[...] exigiría un tipo muy formalizado de imaginación”.

ANNE ÜBERSFELD

ÍNDICE

RESUMEN	8
INTRODUCCIÓN.....	9

PRIMER CAPÍTULO

EL ESTUDIO SEMIOLÓGICO DEL DRAMA

1.1. El objeto de estudio de la literatura	16
1.2. Taxonomías aristotélicas.....	18
1.3. El drama como literatura.....	22
1.4. El estudio semiológico del drama	27
1.4.1. Entre la literatura y el teatro	28
1.4.2. De la disciplina semiológica al campo semiótico.....	30
1.4.3. Dos miradas sobre el signo: textual y discursiva.....	37
1.4.4. La propuesta de A. Ubersfeld	42
1.4.4.1. Pequeño excursio greimasiano.	42
1.4.4.2. Categorías de análisis.....	45

SEGUNDO CAPÍTULO

LA OBRA DE MARIANA DE ALTHAUS

2.1. Recepción crítica del drama / teatro de Mariana de Althaus	66
2.2. Contexto de producción de la obra de Mariana de Althaus	80
2.2.1. Dramaturgia limeña del siglo XX.....	81
2.2.2. Dramaturgia limeña del cambio de siglo	86
2.3. Clasificación de la obra dramática	95

2.3.1. Dramas ficcionales.....	96
2.3.1.1. Ciclo de la juventud (1998-2001).....	97
2.3.1.2. Ciclo de la mujer (2002-2010)	100
2.3.1.3. Ciclo de la familia (2007-2012)	111
2.3.2. Guiones testimoniales	114

TERCER CAPÍTULO

ANÁLISIS DE *EL SISTEMA SOLAR*

3.1. Poética dramática.....	116
3.1.1. Apunte sobre el tema	119
3.2. Los personajes	119
3.2.1. <i>Dramatis personae</i>	120
3.2.2. Funciones: connotativa y retórica	122
3.2.2.1. Leonardo	122
3.2.2.2. Edurne	123
3.2.2.3. Pavel	125
3.2.2.4. Puli.....	126
3.2.2.5. Paula	127
3.2.2.6. Coda: Aurelio y el repartidor	127
3.2.3. Sistema actoral.....	128
3.3. Los espacios	130
3.3.1. Modos de existencia espacial	131
3.3.1.1. Espacios dramáticos manifiestos.....	131
3.3.1.2. Espacios dramáticos latentes	133
3.3.2. Metáforas espaciales de la acción.....	134
3.4. Los tiempos	135

3.4.1. Dialéctica temporal	135
3.4.2. Determinaciones temporales	136
3.4.3. Ritmo dramático	137
3.5. Los discursos	138
3.5.1. Lo enunciativo y lo enuncivo	139
3.5.1.1. El relato y los personajes	139
3.5.1.2. El relato y el narrador/narratario	140
3.5.2. Contextos semánticos.....	142
3.5.2.1. El sujeto central	144
3.5.2.2. Los conflictos dramáticos	146
3.5.3. Funciones del lenguaje	148
3.5.3.1. Función referencial	149
3.5.3.2. Función conativa	150
3.5.3.3. Función expresiva.....	150
3.5.3.4. Función poética	151
3.5.3.5. Función fática	152
3.5.4. Niveles del discurso	152
3.5.4.1. El idiolecto	152
3.5.4.2. El código social	153
3.5.4.3. El discurso subjetivo.....	155
3.5.5. Lo no-dicho	157
3.5.5.1. Lo presupuesto	157
3.5.5.2. Lo sobreentendido	158
3.6. Análisis actancial.....	159
3.6.1. Segmentación de la obra	159
3.6.2. La acción dramática	160

3.6.2.1. Preámbulo: una precaria estabilidad	161
3.6.2.2. Segunda macrosecuencia: (re)encuentros.....	164
3.6.2.3. Tercera macrosecuencia: reveleaciones	167
3.6.2.4. Cuarta macrosecuencia: incendios.....	170
3.6.2.5. Quinta macrosecuencia: órbitas.....	172
3.6.2.6. Sexta macrosecuencia: explosiones	174
3.6.2.7. Séptima macrosecuencia: epifanía.....	176
3.6.2.8. Octava macrosecuencia: dones.....	179
3.6.2.9. Novena secuencia: tragedia.....	181
3.6.2.10. Epílogo: una tregua precaria	184
3.7. Semántica fundamental de la acción	187
3.8. Función comunicativa de la obra.....	188
 CONCLUSIONES.....	 190
RECOMENDACIONES	195
BIBLIOGRAFÍA	196

RESUMEN

Este trabajo de investigación tiene dos propósitos principales. En primer lugar, a nivel teórico, delimita un objeto de estudio particular: el *drama*; el cual ha sido confundido frecuentemente con el teatro. Se plantea que dicho objeto admite una lectura autónoma respecto a su representación escénica, como lo advertía Aristóteles en la *Poética*; y, al mismo tiempo, que debe ser incorporado al dominio de los estudios literarios como un género específico, distinto de la narrativa o la poesía, según fue defendido por el investigador Jiří Veltruský. Con ello, se busca incorporar a este campo de investigación un conjunto de obras –los dramas peruanos, especialmente los contemporáneos– que casi no ha sido atendido por la Academia. En segundo lugar, a nivel crítico, propone llenar este vacío con el examen de una obra dramática, *El Sistema Solar* de Mariana de Althaus, a partir de los aportes de la semiología-estructuralista de Algirdas Greimas, y de su adaptación para el análisis del drama llevada a cabo por Anne Ubersfeld. La tesis ha sido dividida en tres capítulos. El primero presenta la discusión teórico-metodológica sobre el drama y las herramientas de análisis que aplicaremos a la obra de nuestra dramaturga. El segundo está dedicado a la recepción crítica, al contexto de producción y a una propuesta de periodificación de sus obras. El tercero se centra en la lectura semiológica del drama ficcional *El Sistema Solar*.

INTRODUCCIÓN

I

La idea de esta investigación nació en el mismo momento en el que terminamos de ver en escena, por primera vez, *El Sistema Solar*, estrenada a fines de 2012 en una vieja casona de Barranco¹. Inmediatamente, quedamos conmovidos por tan sencilla premisa:

durante una cena navideña, una mujer embarazada y su hermano, un padre soltero, tratan de reconciliarse con un padre que los ha traicionado. El nieto, un niño de diez años², y la novia del padre, eran los personajes que completaban el cuadro (Althaus 2013a: 19).

Fue estremecedor ver a esos personajes –interpretados por Gustavo Bueno, Katerina D’Onofrio, Sebastián Monteghirfo, Valeria Escandón y Mariano García Rosel– chocar entre sí, colisionar como planetas fuera de órbita, torpes y puros en el cumplimiento de su destino.

La publicación de tres obras de Mariana de Althaus, entre las que se encontraba *El Sistema Solar*³, en un volumen editado por Alfaguara en abril de 2013, consolidó nuestra intención de estudiar esta obra. En primera instancia, habíamos desistido de abordar un espectáculo teatral para un trabajo de esta envergadura porque no nos sentíamos capacitados para hacerlo. Nuestra formación se había centrado en el análisis de textos escritos, es decir, sepultados en las páginas de esos artefactos que llamamos libros y, por lo tanto, fijados ya de alguna manera. En cambio, como señaló en una conferencia reciente el investigador argentino Jorge Dubatti (2016) –siguiendo a Enrique Buenaventura– el teatro solo existe en tanto *acontece*, no puede ser capturado, de ahí la sensación de duelo que nos embarga cuando la experiencia ha finalizado. Pertenece a ese grupo de vivencias humanas que Dubatti denomina *convivio*, una reunión de varios cuerpos como en el rito, la fiesta o la *performance*; a diferencia de la literatura, el cine o las artes plásticas que son *tecnovivios*, porque el cuerpo del

¹ “Estrenamos en 2012, en el salón de una antigua casa barranquina, con cuarenta butacas dispuestas en forma circular a pocos centímetros de los actores, y, para mi enorme sorpresa, el público respondió inmediatamente abarrotando el espacio y exigiendo una reposición” (Althaus 2013a: 20).

² En realidad, en la acotación inicial de la obra, este personaje, Puli, aparece caracterizado como de ocho años.

³ Además, *Dramas de familia* incluye *El lenguaje de las sirenas* (2012) y *Ruido* (2006).

productor y del espectador no coincide en el mismo espacio ni tiempo. Por eso, la publicación del libro nos hizo pensar que, aunque se trataba de un objeto de estudio distinto, era el más idóneo para iniciar una investigación en el campo de los estudios literarios.

Al principio, pensamos enfocarnos en esas tres obras publicadas en un solo volumen. Sin embargo, en abril de 2014, logramos entrevistar a Mariana de Althaus. Dialogar con ella (Arenas 2014a), mientras estaba inmersa en los ensayos de la adaptación que había hecho de *Los hermanos Karamazov* de F. Dostoievski⁴ y que se estrenó en mayo de ese año, nos hizo darnos cuenta de que apenas habíamos tocado la punta de un iceberg. Durante la entrevista, habían saltado nombres y fechas muy anteriores al estreno de *Ruido* (2006)⁵, la obra más antigua de las editadas por Alfaguara. En ese momento, supimos que la lectura de esas obras nos era imprescindible y que debíamos encontrarlas, aunque alargara un poco más nuestra labor. La siguiente pista de esa búsqueda nos la brindó la propia dramaturga: varias de ellas estaban publicadas en internet⁶.

Con un corpus más amplio de textos reunidos, pensamos que podíamos emprender una investigación más sólida. Hasta ese momento, habíamos visto cuatro obras y leído una decena. Por ello, en agosto de 2014, inscribimos el proyecto de tesis en la universidad y contactamos al profesor Santiago López Maguiña para que nos asesorara. La elección del asesor fue, al mismo tiempo, la elección del marco metodológico que se emplearía para el análisis de *El Sistema Solar*: la semiología; específicamente, la propuesta por Anne Ubersfeld en su clásico libro *Lire le théâtre*.

La razón era bastante sencilla. A lo largo de un año y medio de idas y venidas, nos habíamos topado con dos estudios comparativos sobre la dramaturgia peruana reciente –en realidad, limeña– que nos habían desengañado de otros posibles acercamientos. El primero fue *La escena paterna: Dramaturgia y psicoanálisis* de la psicoterapeuta Natalia Torres Vilar (2010). Se trata de un libro flojo en sus planteamientos y que nos previno de cometer un error bastante común: usar de pretexto

⁴ Otra obra sobre conflictos familiares con varios de sus actores “fétiche” como Gustavo Bueno, Sebastián Monteghirfo o Katerina D’Onofrio, el trío protagonista de *El Sistema Solar*.

⁵ El año consignado entre paréntesis después del título de cada obra corresponde, en este y en los siguientes casos, al estreno de la misma.

⁶ En ese sentido, el repositorio virtual del Celcit (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) de Argentina ha sido fundamental: <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/>

las obras para demostrar planteamientos teóricos de manera mecánica; en este caso, las de los psicoanalistas Sigmund Freud⁷ y Donald Winnicott.

El otro libro fue *Románticos y posmodernos. La dramaturgia peruana del cambio de siglo* del literato Alfredo Bushby (2011). Se trata de una taxonomía de los “temas” recurrentes en las obras de cuatro dramaturgos contemporáneos a partir de la tensión que se produce entre los ideales modernos (grandes relatos, heroísmo y lo Sublime) con los del fin del siglo pasado (ausencia de proyectos, hedonismo y lo Bello) como señalan Fredric Jameson y Giles Lipovetsky. Con este ensayo, advertimos que no era conveniente generalizar sobre la base de hipótesis maniqueas y que debíamos centrarnos, definitivamente, en los textos. Sin embargo, debemos agradecer a Bushby, porque la bibliografía de su libro nos abrió una puerta nueva para el acceso a las obras: las antologías y las ediciones de los concursos de dramaturgia⁸.

Conforme fuimos conociendo con mayor profundidad la producción de esta dramaturga, nos dimos cuenta de que sus obras representaban las vicisitudes de toda una generación –la nacida en el último cuarto del siglo XX– y una clase –la media limeña– que difícilmente había sido representada con tanta amargura e ironía y que recordaba al teatro de mediados del siglo XIX, pero sin las limitaciones impuestas por el costumbrismo. La metáfora de la familia como representación de la nación –tal como la propone D. Sommer (2004 [1993]) para el caso de la novela latinoamericana– volvió a asomar en nuestra lectura de sus dramas, pero con una novedad respecto a las comedias y dramas decimonónicos: el enfoque privilegiaba, en muchos casos, el punto de vista de los personajes femeninos, lo que mostraba las condiciones injustas, tanto económicas como raciales y de género, a las que estaban sometidas, sin la censura patriarcal de sus conductas o la estereotipación con la que eran representadas en las obras de Pardo y Aliaga o Segura.

⁷ De hecho, Freud tiene un par de artículos sugestivos, ambos desaprovechados por Torres. En uno, plantea una clasificación de los distintos tipos de conflicto dramático que puede plantear una obra (1979a [1905]). En el otro, sostiene que la creación artística es una *figuración* de los deseos reprimidos del poeta, los cuales generan un *placer previo* en el receptor, “una liberación de tensiones en el interior de nuestra alma” (1979b [1908]), algo similar a la catarsis aristotélica.

⁸ En el primer grupo, destacan las de Ángeles y Castro (1999), Ángeles (2001, 2006), y Ángeles y Galiano (2015); en el segundo, las publicadas con las ganadoras del Concurso de Dramaturgia Peruana “Ponemos tu obra en escena”, organizado por la Asociación Cultural Peruano Británica (2008, 2009, 2011, 2013, 2015), y el volumen que incluye a las ganadoras del Concurso Nacional de Nueva Dramaturgia Peruana 2014, editadas por el Ministerio de Cultura y el Banco de la Nación (2015). Muchas obras de nuestra autora están incluidas en varios de estos volúmenes.

A continuación, explicitaremos los presupuestos teóricos en los que se basa esta investigación y la metodología que empleamos. Asimismo, presentaremos la hipótesis general y las específicas que se pretenden demostrar a lo largo de la tesis, y un resumen de cada uno de los capítulos de este trabajo. Finalmente, plantearemos la justificación de esta investigación.

II

En términos teóricos, esta investigación se basa en la distinción entre *poema trágico* y *espectáculo* llevada a cabo por Aristóteles (1999) en su *Poética* y en la investigación del *drama como literatura* propuesta en los años cuarenta del siglo pasado por el checo Jiří Veltruský (1991 [1942], 1997 [1941]). A partir de ambos enfoques, discriminaremos la *obra dramática* de la *obra teatral* y mostraremos cómo la primera es parte de la literatura y la segunda un arte independiente.

En el contexto actual de la literatura peruana, esta sutil distinción es de vital importancia. Una serie de factores favorables –la creación de concursos de dramaturgia⁹, la multiplicación de espacios escénicos¹⁰ e, incluso, de una revista dedicada a las artes escénicas¹¹– ha motivado la aparición de nuevos autores y de nuevas obras. La mayoría de ellas ha sido ignorada por la Academia¹². Al mismo tiempo, las pocas que han logrado llamar su atención no han sido estudiadas como obras literarias (Torres 2010, 2013, 2014; Álvarez 2012). Por último, a las que consiguieron

⁹ Tres son los concursos más importantes en el panorama limeño. En primer lugar, el Concurso de dramaturgia peruana “Ponemos tu obra en escena” de la Asociación Cultural Peruano Británica (2007, 2008, 2010, 2012, 2014, 2016) que edita las obras de los tres primeros lugares y se encarga de la puesta en escena de la ganadora; el Festival “Sala de Parto” del Teatro La Plaza (2013, 2014, 2015, 2016) que reúne a cinco nuevos dramaturgos con cinco de trayectoria para organizar una serie de lecturas dramatizadas de los textos y cofinanciar su puesta en escena; y el Concurso Nacional “Nueva Dramaturgia Peruana” del Ministerio de Cultura (2014, 2015, 2016) que premia tres categorías: “Teatro para niños o adolescentes”, “Teatro para adultos” y “Teatro para la memoria”, y que se encarga también de la puesta en escena y publicación de las obras galardonadas.

¹⁰ Hasta el 2015, la capital contaba con 69 recintos teatrales, la mayoría ubicados en las zonas más céntricas de la ciudad: 18 en Miraflores, 14 en el Cercado de Lima, 7 en Barranco, 6 en Jesús María y 5 en San Isidro. Además, apenas existían 29 teatros en el resto del Perú, lo que muestra claramente el centralismo de la cultura en nuestro país. La perspectiva no mejora si comparamos el número de salas de Lima con el de otras ciudades de la región. Así, Buenos Aires (287), Río de Janeiro (158), Sao Paulo (116) y Bogotá (74) nos superaban (Rojas 2015).

¹¹ Nos referimos a *La Lupe*, cuyo primer número apareció en junio de 2013, y cuyo formato era similar al de la revista de literatura *Buen Salvaje*. Lamentablemente, después de un par de años, dejó de editarse.

¹² Esta situación es aún más evidente en los trabajos de Historia literaria reciente (Cornejo y Cornejo 2000; García-Bedoya 2004; Higgins 2006 [1987]). Así, por ejemplo, siempre se destacan los mismos periodos: el drama quechua barroco, el drama costumbrista republicano; y, en algunos casos, las obras dramáticas escritas por algunos autores de los dos primeros tercios del siglo XX, cuya celebridad se debe más a su narrativa o poesía.

ser investigadas bajo ese enfoque, se les ha obviado su especificidad genérica (Bushby 2011). El panorama tampoco mejora cuando revisamos trabajos sobre obras peruanas del siglo pasado (Podleskis 2000; Seda y Quiroz 2008; Durand 2012; Yoza 2013; Chiarella 2013; Mediavilla 2015). En líneas generales, siempre se ha pensado a las obras dramáticas como medio, no como fin en sí mismas.

Para esta tesis, la obra dramática que tomaremos como centro de nuestra investigación es *El Sistema Solar* de Mariana de Althaus –autora que forma parte de lo que denominaremos *la dramaturgia limeña del cambio de siglo*¹³–, escrita en 2010 y estrenada dos años después. La crítica periodística y académica se ha ocupado de varias de las obras de esta dramaturga y directora, aunque la primera se ha centrado, sobre todo, en el espectáculo teatral (Méndez 2013; Servat 2014); y la segunda, de manera indiferenciada, tanto del espectáculo como de los textos escritos (Ángeles 2000; Soberón 2004; Encinas 2006; Benza 2013; Guichot 2014; Ángeles y Galiano 2015) y, más recientemente, solo en estos últimos (Torres 2010, 2013, 2014; Bushby 2011; Hanashiro 2012; La Hoz 2013; Wiener 2013; Javier 2014).

En términos metodológicos, llevaremos a cabo el análisis de dicha obra, como ya lo adelantamos, a partir de las herramientas propuestas por la francesa A. Ubersfeld. La razón para ello es que el centro de su interés no es analizar el espectáculo teatral, sino la obra escrita y establecer una gramática que permita “leerla” mejor. Asimismo, pretendemos complementar la visión restringida que se tiene de esta herramienta, la semiología, abocada al estudio inmanente¹⁴ de los textos, con la propuesta del checo Jan Mukařovský (1977 [1934]), maestro de Veltruský¹⁵, quien aboga por una *semiología funcionalista*, la cual enfatiza la dimensión comunicativa del signo, y anticipa la propuesta de una *semiótica discursiva* del francés J. Fontanille (2001 [1998]).

¹³ Esta denominación ha sido creada a partir de la combinación de las dos formas con las que ha sido agrupados los dramaturgos, activos desde las dos últimas décadas del siglo pasado, entre los que se encuentra Mariana de Althaus: “dramaturgia limeña contemporánea” (Torres 2010) y “dramaturgia peruana de cambio de siglo” (Bushby 2011).

¹⁴ Sobre el doble carácter *inmanente/trascendente* de la obra artística ver G. Genette (1997 [1994]).

¹⁵ De hecho, uno de los más importantes ensayos de Veltruský, “El drama como literatura” (1942), se publicó dentro de la miscelánea *Lecturas sobre el lenguaje y la literatura* editada por B. Havránek y Mukařovský. Luego, fue traducido al inglés (1977) y al castellano (1991) con algunos cambios como la omisión de los pasajes sobre el “gesto semántico”, concepto de Mukařovský (Procházka 1997). De hecho, existe toda una teoría teatral de la Escuela de Praga, cuyos textos fundamentales han sido traducidos recientemente (Jandová y Volek 2013).

La hipótesis general de este trabajo es que cualquier objeto textual que sea una obra dramática, como nosotros planteamos que es el caso de *El Sistema Solar*, posee dos características inherentes: *autonomía poética y especificidad estructural*. A partir de ello, se desprenden dos hipótesis secundarias: i) *El Sistema Solar*, como obra dramática y no teatral, cumple su *función comunicativa* (Mukařovský) no solo con la representación, sino también con la lectura; ii) *El Sistema Solar* –como otras obras de Mariana de Althaus y de otros exponentes de la dramaturgia peruana contemporánea– debe ser incorporado al corpus de los estudios literarios como manifestación singular de un género específico (Veltruský).

La tesis se divide en tres capítulos. En el primero, defenderemos teóricamente la separación entre el drama y el teatro como dos objetos de estudio distintos; y presentaremos las categorías de análisis que nos permitirán efectuar una lectura semiológica del *El Sistema Solar*. En el segundo, se realizará un balance de la recepción crítica que ha merecido la obra de Mariana de Althaus y se procederá a establecer los lineamientos generales del contexto de producción en el que se enmarca –la dramaturgia limeña del cambio de siglo–, así como se propondrá una periodización de la misma. Por último, en el tercero, se procederá al análisis del drama que hemos escogido como objeto crítico.

Respecto a nuestras fuentes primarias, éstas ya han sido mencionadas en la primera parte de esta Introducción. Como no se trata de un trabajo filológico o de crítica genética¹⁶ en el que nos interese señalar las diferencias entre los borradores, las primeras versiones, las aparecidas en internet o las publicadas físicamente, siempre trabajaremos con estas últimas, a menos que las obras no hayan sido editadas como libros. En ese caso, trabajaremos con las versiones que tengamos disponibles y que aparecen consignadas en la bibliografía. Para el caso específico de la obra dramática que estudiaremos con mayor detalle, *El Sistema Solar*, usaremos la edición publicada por Alfaguara en *Dramas de familia* y que contiene un prólogo escrito por la propia autora.

No podemos terminar esta segunda parte de la Introducción sin mencionar la intención que anima nuestra investigación. Creemos que abogar por la autonomía de este tipo de textos –las obras dramáticas– fomentará tres iniciativas distintas: i) Desde la

¹⁶ Élida Lois (2003) ha escrito un interesante artículo en el que defiende este tipo de acercamiento al que Pierre Bourdieu considera como “neopositivista”.

Academia, esperamos propiciar una ampliación del corpus de la literatura peruana contemporánea, especialmente en estos años en los cuales la *escritura dramática* ha aumentado gracias al impulso de los factores favorables ya mencionamos. Es este un primer paso, porque nuestra investigación se centra en el contexto de producción limeño, pero queda un extenso campo para la investigación de las obras escritas en provincias o en el extranjero por autores peruanos. *ii*) En el ámbito editorial, buscamos propiciar el interés y la publicación de obras dramáticas para completar el circuito de su comunicación literaria (texto escrito, publicación y lectura) –independientemente del circuito de comunicación teatral (puesta en escena, representación, expectación)– como ocurre, por ejemplo, en España, Chile y Argentina. Las obras de los dramaturgos limeños contemporáneos reflejan una serie de preocupaciones e intereses que están en sintonía con los problemas que afectan, desde hace un par de décadas, a nuestra sociedad y, por ello, su acceso no debe estar restringido a los espacios teatrales. *iii*) Como consecuencia de lo anterior, esperamos que los teatristas peruanos (dramaturgos, directores, actores y otros profesionales) también tengan un mayor acceso a las obras dramáticas de autores limeños recientes y a estudios críticos sobre las mismas, lo que permita su continua puesta en escena y discusión. En la actualidad, sabemos que la circulación de los textos ocurre al margen del circuito editorial limeño; sin embargo, esta situación perjudica a aquellos circuitos teatrales que por una distancia espacial o por una falta de cercanía con el medio limeño (en provincias o en el extranjero) no acceden a dicho corpus (Ángeles y Galiano 2015).

Por último, no quisiéramos dejar de agradecer a todos aquellos que, encima o detrás de las tablas, siguen mostrándonos que vale la pena imaginar o vivir otras vidas. En nuestro caso particular, a personas como Mariana, porque gracias a ella –y a otros dramaturgos de su generación– aprendimos que existe una gran valentía en el hecho de “mirar en la oscuridad”.

Lima, diciembre de 2018

PRIMER CAPÍTULO

EL ESTUDIO SEMIOLÓGICO DEL DRAMA

El teatro no es literatura. Nuestra experiencia directa de ambos fenómenos basta para confirmar la aseveración anterior. Sin embargo, a nadie le sorprende que las cátedras universitarias de literatura sigan ocupándose de las obras de Sófocles, Plauto, Lope, Shakespeare, Molière, Goethe, Ibsen o Chejov. La razón es sencilla. Es imposible pensar en la literatura de determinados periodos o naciones sin las obras de dichos autores. Pero, ¿es que los estudios literarios se han extralimitado en sus prerrogativas? ¿Acaso han extraviado su *objeto de estudio* –la literatura– por investigar otro –el teatro– que no les corresponde?

Para responder a estas interrogantes, se ha dividido el presente capítulo en cuatro partes. En la primera, se aclarará, en un breve repaso, cuál es el objeto de estudio de la literatura como disciplina. En la segunda, se mostrará cómo la inclusión del teatro como parte de la literatura responde a una confusión de tipo terminológico y conceptual. Para solucionar este malentendido, revisaremos la propuesta inicial de Aristóteles en la *Poética*, ya que este filósofo fue uno de los primeros en esclarecer las diferencias entre ambos fenómenos. En la tercera, a partir de las distinciones previas, nos enfocaremos en detallar los planteamientos teóricos del *estudio literario del drama*, tal y como lo propone J. Veltruský. Finalmente, en la cuarta parte, haremos una presentación sucinta de la semiología, para poder introducir las principales categorías de análisis propuestas por Ubersfeld que usaremos en esta investigación.

1.1. El objeto de estudio de la literatura

Toda disciplina se funda en la especificidad de su objeto de estudio. Como es fácil deducir, en el caso concreto de los estudios literarios, ese objeto es la *literatura*¹⁷. No obstante, ¿qué *es* la literatura? Para resumir tediosas digresiones, diremos que la

¹⁷ Originalmente, el latín *littera* era entendido, por ejemplo en las *Instituciones oratorias* de Quintiliano, como traducción del griego γραμματική, ‘gramática’ (γραμμα=*littera*, ‘letra’). En la Edad Media, *litteratus* era quien sabía leer y escribir en latín y los *illitterati* eran aquellos que, además de los analfabetos, escribían o consumían las literaturas en lenguas “vulgares”, cuya forma de difusión era oral. Recién con la reafirmación de las lenguas vernáculas como lenguas nacionales durante el Renacimiento y la aparición del libro impreso, ese material se incorporó plenamente al dominio de lo literario (Girolamo 1982 [1980]).

Literatura, con L mayúscula, no existe. Lo que existen son las *obras literarias*¹⁸. Por lo tanto, es necesario ajustar nuestra aseveración anterior: *el objeto de la literatura como disciplina son las obras literarias*. Ahora bien, ¿qué es una obra literaria? Una obra literaria es una *convención institucional*.

En el campo de la investigación académica de la literatura, los libros no son obras literarias. Estudiarlos es tarea de la historia de la tecnología, del comercio o de la literacidad. En cambio, la *convención institucional* que funda nuestra disciplina señala que *una obra literaria es, en primera instancia, una construcción verbal*, no un artefacto físico. Es decir, un *texto* creado a partir de una *lengua* (Hjelmslev 1980 [1943]). Sin embargo, no toda realización textual, escrita u oral, tiene un carácter “literario”. De lo contrario, los límites de la disciplina se desdibujarían y podría ser compartido como objeto de estudio con otras disciplinas de carácter hermenéutico¹⁹.

Los primeros en proponer un carácter específico de este objeto, en la segunda década del siglo pasado, fueron los formalistas rusos²⁰. Ellos establecieron la distinción entre *objeto prosaico* y *objeto estético* (Shklovski 1978 [1917]). Aunque se percataron de que la diferencia es producto de cómo los percibe el lector oyente, con lo que se adelantaron a los planteamientos de la Estética de la Recepción (Jauss 1976 [1970]), no profundizaron en esta intuición y se enfocaron en estudiar los procedimientos particulares mediante los cuales algunos textos buscan asegurar su percepción estética (teoría del *ostranénie*, ‘extrañamiento’)²¹.

A diferencia de ellos, en la actualidad, en lugar de una oposición esencialista entre textos literarios y no literarios, la Academia asume la *literariedad* de una obra como una escala “ideal” y en diacronía, que varía según los contextos culturales, en la que “interfieren juicios de valor estético o moral o consideraciones de naturaleza

¹⁸ Este razonamiento lo hemos tomado de E. Gombrich, quien discute en los mismos términos sobre el estatuto del Arte con A mayúscula, “un fantasma y un ídolo” (1999 [1950]: 15). Lo dicho se puede aplicar también para el Teatro.

¹⁹ En realidad, un mismo texto puede ser analizado desde distintas perspectivas: histórica, sociológica, antropológica, literaria; pero cada acercamiento genera un objeto de estudio distinto.

²⁰ Nos referimos a los miembros de la Sociedad para la Investigación del Lenguaje Poético (*Opoyaz* por sus siglas en ruso) de San Petersburgo, quienes comenzaron a publicar una serie de textos programáticos a partir de 1916. Entre sus miembros destacaban V. Shklovsky, B. Eijzenbaum, Y. Tynianov y O. Brik. Sin embargo, hacia la segunda mitad de los años veinte y, por presiones políticas, muchos de sus ellos giraron hacia enfoques más sociológicos en el estudio de la literatura.

²¹ Las falencias del “inmanentismo” del primer formalismo ruso fueron certeramente señaladas casi desde el inicio por uno de los miembros del círculo de M. Bajtín (Medvedev 1994 [1928]).

histórico-documental, hasta el punto de que ciertos textos son extraídos de la serie a la que pertenecen y trasladados a la serie opuesta” (Girolamo 1982: 111). En síntesis, lo “literario” es entendido como un acuerdo y no como una propiedad esencial de algunos textos²².

A partir de las consideraciones anteriores, podemos resumir que *el objeto de estudio de la literatura como disciplina son las obras literarias, es decir, aquellas construcciones verbales (textos) de una lengua –orales o escritas– que han sido incluidos en el corpus de este campo de investigación debido a una serie de consideraciones extraliterarias*. Definido de esta manera el objeto, es evidente que usar el término “obra literaria” es un acto de adscripción a ese campo de investigación y una aceptación de sus convenciones institucionales.

Antes de finalizar esta sección, cabe agregar que dentro de la organización de los estudios literarios elaborada por W. Kayser (1981 [1948]) –quien perseguía la constitución de una Ciencia literaria²³ basada en las premisas de la lingüística saussureana– es posible distinguir dos tipos de acercamiento a dicho objeto: uno diacrónico (*Historia literaria*) y otro sincrónico. Este último, a su vez, puede ser teórico (*Teoría literaria*) o aplicado (*Crítica literaria*)²⁴.

1.2. Taxonomías aristotélicas

Si la obra literaria es el objeto de los estudios literarios, la *obra teatral*²⁵ lo es de los estudios teatrales. Aunque la teatrología, como “ciencia del espectáculo” (Grande 2004), es un campo de investigación en construcción, no podemos negar que tiene sus propios problemas y objetivos²⁶. Mantener una separación entre ambas disciplinas es

²² Este tipo de consideraciones ha permitido la ampliación del corpus de obras estudiadas como literarias: las crónicas coloniales, la prensa decimonónica, las literaturas orales, los testimonios, etc.

²³ Kayser sigue apelando a criterios formalistas, con los cuales disiento, para distinguir a los textos “literarios” de los que no lo son: “la capacidad especial que tiene el lenguaje literario para provocar una objetividad *sui generis*, y el carácter estructurado del conjunto, por el cual lo ‘provocado’ se torna una unidad” (1981: 17).

²⁴ Siguiendo esta clasificación, nuestra investigación se propone como un trabajo de Teoría literaria sobre el drama en el primer capítulo, de Historia literaria sobre la dramaturgia limeña del último siglo en el segundo y de Crítica literaria sobre una obra particular en el último.

²⁵ No propondremos una definición de este objeto porque escapa a los límites de nuestra investigación.

²⁶ Según Dubatti (2016), existen cuatro grandes “construcciones científicas”, es decir, discursos sistemáticos y rigurosos, fundamentados y validados por una comunidad de conocedores, sobre el teatro. La primera es la de la semiología/semiótica que lo “reduce” a un *sistema de signos* y al funcionamiento de sus mecanismos de significación y comunicación (producción/recepción). La segunda es la de la sociología que lo ve como un *hecho social* ubicado históricamente. La tercera es la antropológica-psicoanalítica que afirma que el teatro pone en juego un atributo inseparable de lo humano, la *teatralidad*,

respetar la *autonomía* de sus respectivos objetos de estudio. La tesis contraria ha sido fruto de una interpretación incorrecta de la teoría de los géneros literarios. Para refutarla, debemos aclarar el origen de dicho malentendido.

En la *Poética*, Aristóteles, para quien todas las manifestaciones artísticas de su tiempo eran *miméticas*, centró su análisis en un grupo específico de ellas, las *artes poéticas*, basado en tres criterios: el *objeto*, el *medio* y el *modo* de la imitación. Para los fines de nuestra explicación, comenzaremos por el segundo de estos criterios.

Para él, estas manifestaciones se caracterizan por emplear, individualmente o al mismo tiempo, tres medios distintos: “el ritmo, el lenguaje o la armonía” (*Poética*, 1, 1447a 23); pero es el empleo del segundo medio, el λόγος, el que las aglutina como un grupo específico²⁷. El Estagirita observó las prácticas artísticas concretas de la Grecia del siglo IV a. C. y determinó que *i*) unas utilizaban estos tres medios *combinados* a lo largo de su realización como la poesía ditiámbica y la nómica; *ii*) otras, cada uno *en partes específicas* de su desarrollo como la tragedia y la comedia; y *iii*) algunas *solo* empleaban el lenguaje, en prosa o en verso, como los diálogos socráticos o la epopeya. Aristóteles no denominó como “teatro” al segundo grupo y podemos deducir que mantuvo clara la distinción al preguntarse, por ejemplo, si la τραγωδίας ποιήσις (‘poesía trágica’) había alcanzado un pleno desarrollo en su época “tanto si se juzga en sí misma como en relación con el teatro”²⁸ (*Poética*, 4, 1449a 8-9).

Asimismo, la separación aristotélica entre tragedia y comedia se debe a su comparación con dos manifestaciones del tercer grupo, pero bajo sus otros criterios taxonómicos: el objeto y el modo de la imitación. El primero se refiere a las características de los personajes representados; el segundo, a la manera en la que interviene en la acción: con su propia voz —como lo hacen en las obras de Sófocles— o a través de la voz de un tercero —como en las de Homero—.

una forma de ordenamiento del mundo a través de la mirada. La última entrada es la que el propio Dubatti defiende, la filosófica, única autorizada para intentar responder la *pregunta ontológica* sobre el teatro: ¿Qué es/existe?

²⁷ Así, separa de ellas a la danza, por emplear básicamente el ritmo, y a la música, entendida como la ejecución de instrumentos musicales, por usar exclusivamente el ritmo y la armonía.

²⁸ En este caso, es necesario colocar el original: [Εἰ] αὐτό τε καθ’ αἷον κρίνεται εἶναι καὶ πρὸς τὰ θεάτρα.

Objeto Modo	Personajes y situaciones elevadas	Personajes y situaciones vulgares
Monólogo (narración)	Poesía épica (himnos y encomios)	Yambos (invectivas y diatribas)
Diálogo	Poesía trágica	Comedia

A continuación, Aristóteles agrega que estas formas poemáticas, la tragedia y la comedia, pueden ser denominadas como δράματα ('dramas', del verbo δράω, 'actuar'), porque "imitan a personas que obran" (*Poética*, 3, 1448a 29). Pero es un obrar a través de la palabra, del diálogo. Como el método de análisis de Aristóteles es recursivo, más adelante (*Poética*, 6), vuelve a aplicar dos de sus criterios taxonómicos para distinguir los seis elementos que componen la tragedia²⁹ y los ordena, jerárquicamente, de la siguiente manera:

Criterios	Partes de la tragedia
<i>Objetos</i> imitados	1) Fábula
	2) Carácter
	3) Pensamiento
<i>Medios</i> de imitación	4) Elocución
	5) Melopeya
	6) Espectáculo ³⁰

Los tres primeros constituyen el *mundo representado* por la obra –la fábula imita la acción; el carácter, el talante de los personajes; el pensamiento, sus motivaciones interiores– y los tres restantes, la forma de *representación* de ese mundo –la elocución es la composición de las partes recitadas; la melopeya³¹, de las partes cantadas y la música; y el espectáculo, de la puesta en escena–. Aristóteles llama a los dos últimos elementos ἡδυσμάτων ('aderezos') y expulsa al segundo de ellos de su poética, lo que termina siendo una declaración de principios sobre la *autonomía* del drama respecto a

²⁹ Como sabemos, es probable que Aristóteles también haya analizado la comedia, pero no se ha conservado ningún escrito suyo sobre el particular.

³⁰ Algunos señalan que se trata de un *modo* de imitación y no de un *medio* (Cfr. la n. 113 de la edición trilingüe de la *Poética* de Aristóteles preparada por V. García que estamos utilizando). Nosotros preferimos mantener que el modo es la utilización del diálogo y no el espectáculo.

³¹ La impronta aristotélica de Veltruský (1997) es patente porque él también estudia la predeterminación, en el texto dramático, de las partes recitadas, cantadas y la música de una obra teatral.

su reelaboración teatral, “pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores”³² (*Poética*, 6, 1450b 19-20).

Por entender que *el drama es independiente del teatro* y por mostrar que su carácter poético está relacionado con la construcción de un mundo a través del lenguaje —el *poema/texto*—, podemos considerar a Aristóteles como el iniciador de lo que llamaremos, anacrónicamente, los *estudios literarios del drama*³³. Sin embargo, el enfoque descriptivo-funcionalista de Aristóteles, para quien la tragedia tenía como fin construir una “moralidad social” no axiológica sino teleológicamente³⁴, fue dejado de lado durante más de dos mil años.

Así, hasta fines del siglo XVIII, se impuso un enfoque normativo³⁵ que solo empezó a ser desplazado por el historicismo romántico y el positivismo decimonónico, ambos aquejados por varias falencias: subjetivismo, determinismo, biografismo. Además, aunque las historias de la literatura nacionales, escritas desde la segunda mitad del siglo XIX, empezaron a incluir las obras de los dramaturgos en el corpus de sus respectivos “catálogos”, obviaron cualquier tipo de estudio de sus características

³² La cita en griego dice: ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἀνευ ἀγώνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστίν.

³³ En ese sentido, la crítica de varios autores (Pavis 1984; García 1991) que asumen que Aristóteles inaugura una *posición logocéntrica*, la cual se opone a una *posición escenocéntrica* —nacida a fines del siglo XIX con el naturalismo y desplegada durante la primera mitad del siglo XX con las vanguardias, debido al paulatino afianzamiento de la figura del director (Stanislavski, G. Craig, A. Appia, A. Artaud) sobre el autor— no es más que una imputación carente de sentido. Como trataremos de demostrar, el “logocentrismo” es consustancial con el estudio del *drama* porque las obras de este tipo están constituidos por un único sistema de signos: el lenguaje verbal.

³⁴ “La *Poética* mantiene que el valor moral y educativo de la tragedia se justifica por su capacidad para producir la catarsis: la bondad o maldad de un drama no se medía por su adecuación a un canon de moralidad positiva, pero sí por su posibilidad de alcanzar la purificación de las pasiones del espectador” (Bobes 1997: 10).

³⁵ El enfoque normativo del estudio de los textos dramáticos se inicia en el siglo I a. C. con la *Epístola a los pisones* de Horacio y su famosa *prodesse et delectare* (‘enseñar y deleitar’). Como señala M. Bobes (1997: 10 y ss.), fue continuado, en el siglo IV d. C., por Evantius (*De Fabula*) y Aelius Donatus (*De Comedia*), especialmente el primero, quien estableció, por primera vez, que la tragedia debe tener un final desastroso y la comedia uno feliz. Durante la Edad Media, la tradición aristotélica será retomada por Averroes (Ibn Rushd), en el siglo XII, pero estudiando la *Poética* como una rama de la lógica y considerando a la tragedia como *ars laudandi* (‘arte de la alabanza’) y a la comedia como *ars vituperandi* (‘arte de la censura’). Durante el siglo XVI, una gran cantidad de autores italianos comentaron y tradujeron la obra aristotélica (B. Segni, V. Maggi, A. Minturno, G. C. Scaligero, L. Castelvetro, F. Robertelli). El más importante fue Castelvetro (*Poetica d’Aristote vulgarizzata e sposta*, 1570) quien agregó a la unidad de acción propuesta por Aristóteles, las de tiempo y de espacio. Con la Contrarreforma, se incidió en el didactismo del drama, actitud que sería acentuada con el Neoclasicismo francés, pero alejándose de los excesos de la fantasía barroca. Después de la “querrela entre Antiguos y Modernos” y la “querrela del Cid”, se impondrá el *L’Art poétique* (1674) de N. Boileau, resumen de los planteamientos normativos, y difundido en España por I. de Luzán (*Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, 1737).

específicas. Ese estudio tendría que esperar hasta los años cuarenta del siglo pasado con la propuesta del académico checo J. Veltruský.

1.3. El drama como literatura

En términos teóricos, esta investigación se basa en las premisas de Veltruský³⁶. La hipótesis central de este estudioso es que lo que él denomina *drama*, es decir, la “obra poética” aristotélica, goza de una existencia autónoma, independiente de su realización espectacular. En otras palabras, el drama “se manifiesta en la lectura como una obra íntegra” (1997 [1941]: 33). Por lo tanto, su *especificidad* no debe ser buscada en su reelaboración ulterior, sino en sí mismo.

La segunda hipótesis de Veltruský es que el drama puede ser asimilado dentro del campo de los estudios literarios como un género específico³⁷. Visto como *obra literaria*, “se sobreentiende que su material exclusivo es la palabra³⁸ y que resulta posible derivar de la organización de este material todas las propiedades del drama” (1997: 34). Simultáneamente, la razón de su distancia respecto a los otros dos géneros tradicionales –el lírico y el épico-narrativo– radica en que su rasgo característico es el predominio del *discurso dialogado*³⁹. Para explicar a qué se refiere exactamente Veltruský, conviene hacer un paréntesis en nuestra explicación.

Según afirma el lingüista francés E. Benveniste (1999 [1971]), existen dos niveles distintos en la enunciación: el *enunciativo* (acto) y el *enuncivo* (producto). Como “la literatura es un juego continuo con la enunciación” (García 1994: s.n.), lo que hace es multiplicar, al igual que en una estructura de cajas chinas, enunciados dentro de otros enunciados dentro del gran enunciado total que es la obra literaria y cuya enunciación, como en cualquier otro acto comunicativo, corresponde a una *instancia*

³⁶ La propuesta de Veltruský nace a partir de la discusión con la obra del esteta y músico checo Otakar Zich, quien publica *La estética del arte dramático* en 1931. Este autor señala que el “arte dramático” no es reducible al “texto dramático”. Por lo tanto, su posición es diametralmente opuesta a la de Veltruský, porque lo entiende como parte del teatro, no de la literatura (Procházka 1997 [1984], García 1991). En realidad, lo que está haciendo Veltruský es oponerse al maestro de su propio maestro, ya que Mukařovský fue discípulo directo de Zich (Llovet 1977).

³⁷ Así, entendemos por *drama* al género completo, no al subgénero que combina los elementos de la tragedia y la comedia y que Lope (2009 [1609]) denominó, en su *Arte nuevo de nuevo de hacer comedias en este tiempo*, como *tragicomedia*.

³⁸ Como veremos más adelante con Hjelmslev, se trata de una *materia de la expresión* homogénea, a diferencia del teatro.

³⁹ No notar estas características es la principal limitación del enfoque de Ubersfeld: “La lectura de un texto teatral, confinado en las páginas de un libro, no nos hace ver que su estatuto, en apariencia al menos, sea radicalmente diferente del de una novela o un poema” (1993 [1977]: 180).

que está formada por una *sujeto enunciador* y un *sujeto enunciatario*, ambos deducidos a partir del discurso y ajenos a los individuos con existencia real que, contingentemente, lo hayan emitido o recepcionado. A partir del recuento de las principales teorías vigentes sobre la enunciación, García (1994) propone la siguiente estructura *ontológico-semiótica* para el texto narrativo:

a) Nivel enunciativo	a1) Del autor textual al lector textual (obra/discurso)
b) Nivel enuncivo	b1) Del narrador ficticio al narratario ficticio (narración)
	b2) Del focalizador al espectador implícito (relato)
	b3) Del personaje al personaje (acción)

Esta sucinta delimitación de niveles y subniveles nos permite diferenciar entre un *estudio discursivo* de la obra literaria, es decir, enunciativo, y otro de la *narración*, del *relato* o de la *acción*, todos ubicados en el terreno de lo enuncivo. Entendemos por *acción*, el subnivel correspondiente a los acontecimientos encadenados o historia (*diégesis*), es decir, al mundo representado por los “objetos imitados” según la clasificación de los elementos de la tragedia de Aristóteles. El *relato* y la *narración*, en cambio, corresponden a cómo aparece la acción en el discurso⁴⁰. En ese sentido, lo particular de la narrativa es que quien cumple con la función de focalizador para un *espectador*, es decir, el responsable del relato, es el *narrador*. En cambio, en el drama, esta función la ejercen los *personajes*, que en términos estrictos –siguiendo las taxonomías de la narratología– la mayoría de las veces no son más que múltiples narradores *intra-* y *autodiegéticos*, cuya focalización es *interna*⁴¹. Así, el relato es en el drama, más que en los demás géneros literarios, un campo de constante conflicto y negociación.

El Estagirita ya había intuido esta diferencia cuando estableció que la distancia que separa la tragedia y la comedia de la épica y el yambo estriba en el modo en que son

⁴⁰ Podemos decir que el relato es el nivel superficial de la acción y corresponde al grado de información que el narrador posee respecto a los sucesos de la *diégesis*. Según la célebre clasificación de Genette (1989 [1972]), existe una *focalización cero* (narrador omnisciente), *interna* (narrador equiescente o múltiple) y *externa* (narrador deficiente). La narración, a su vez, es el nivel superficial del relato y el menos profundo del discurso. Genette clasifica a la voz que asume la narración según su relación con el relato y la diégesis. Si la focalización le permite controlar toda la historia (primer nivel), estamos frente a un narrador *extradiegético*; en cambio, si emana de ella y su control es parcial (segundo nivel), será *intradiegético*. Por último, si participa de la acción, será *homodiegético*– y si la historia es suya estaremos, como en la autobiografía, ante un narrador *autodiegético*–; si no, será *heterodiegético*.

⁴¹ Este hecho hace que algunos monólogos poco logrados nos parezcan narraciones en primera persona. Un buen monólogo siempre construye a un personaje interlocutor por medio del relato.

presentados la *fábula*, el *carácter* y el *pensamiento*. Partiendo de este hecho, concordamos con Veltruský en que, mientras en la narrativa y la poesía, lo que tiene mayor peso discursivo son los enunciados de un ente ficticio al que se suele llamar, respectivamente, narrador o *yo-poético*; en el drama, son los enunciados de esos otros entes ficticios, participantes de la acción y conocidos como personajes, los que estructuran el discurso⁴². Como consecuencia de lo anterior, para el investigador checo, las isotopías presentes en los enunciados del estrato semiótico de la diégesis –y no los de la narración– son las que construyen al personaje en este género. Veltruský las denomina *contextos semánticos* y advierte que, aunque lo que moviliza la acción es su oposición constante, siempre están subordinadas a una en particular, que él identifica con el *sujeto central* de la obra, portador de la *acción dramática*, una especie de “bajo continuo” que acompaña en todo momento las réplicas de los otros personajes, aunque esté presente o no en la situación relatada; y contamina *polifónicamente* sus intervenciones, pero sin subsumirlas del todo en su propio *contexto semántico* como suele ocurrir en la narrativa o la poesía con los enunciados del narrador/yo-poético.

Por último, una tercera hipótesis de Veltruský es que un “género literario es ‘atemporal’ no debido a que no cambia sino a que conserva su identidad a través de todos los cambios que sufre” (1991 [1942]: 14). En tal sentido, más allá de los autores, escuelas o periodos históricos, puede reconocerse en el drama una estructura básica que se ha mantenido, con ligeras modificaciones, desde la tragedia ateniense hasta la actualidad⁴³. Esta es justamente la razón que nos permite rastrear los antecedentes de nuestra tarea en las taxonomías aristotélicas y reconstruir una tradición para este tipo de investigaciones.

En resumen, tanto para el investigador checo como para el Estagirita, el *drama* no es igual al *teatro* porque mientras el primero es un género de la literatura, el segundo es un arte distinto. El drama está construido con un “único material”, el lenguaje verbal; en cambio, en el teatro, este material es uno entre varios⁴⁴. Con esta distinción queda

⁴² Existen, desde luego, notables excepciones. Así, por ejemplo, obras como *Jacques el fatalista y su maestro* (1796) de D. Diderot o *El beso de la mujer araña* (1976) de M. Puig nos muestran las posibilidades dramáticas de la novela.

⁴³ Una crítica de algunos de los postulados de Veltruský es la escrita por M. Procházka (1997), especialmente, sobre su concepción de los géneros literarios.

⁴⁴ Como afirman M. Bobes (1987), A. Ubersfeld (1989) y F. Gutiérrez (1989), el *hecho teatral* es un proceso acumulativo que consta de dos «macroelementos» básicos: el *texto* y la *representación*, los cuales corresponden a las dos fases sucesivas por las que atraviesa dicho proceso: una textual y otra

delimitado el alcance definitivo de este trabajo. Nuestro objeto de estudio es un texto compuesto por un único sistema de signos, no el espectáculo en el cual conviven un conjunto de sistemas simultáneamente.

Conviene, antes de pasar al último apartado de este capítulo, resumir nuestras consideraciones esbozadas previamente. Para los fines de nuestra investigación, la distinción entre drama y teatro debe ser un principio metodológico. En ese sentido, reiteramos nuestro desacuerdo con propuestas como la de la semióloga española M. Bobes, para quien la “obra dramática es un texto escrito para ser representado” (2000:

espectacular. Ambas, a su vez, se caracterizan por poseer códigos específicos. Gutiérrez propone que “el primer código de diferenciación es el de: verbal/no verbal. Con ello obtenemos un código base, el lingüístico, que se opone a todos los demás, no lingüísticos-no verbales, como conjunto y no a cada uno de los lingüísticos por separado” (1989: 84).



Así, la fase textual se caracteriza por el empleo de signos lingüísticos (T1); mientras que la fase espectacular, por el uso de signos verbales no lingüísticos, a los que podemos llamar vocales (T2), y otros signos no verbales (T3+T4+T5+...) en general. Aunque esta distinción es bastante funcional, debemos indicar que equiparar la importancia de los signos lingüísticos que conforman la obra del dramaturgo con los signos no lingüísticos (vocales, visuales, musicales, proxémicos, entre otros) aportados por los demás participantes del espectáculo teatral no parece corresponder con la realidad. Los signos lingüísticos no representan más que uno de los tantos sistemas que participan en la puesta en escena/representación y son insuficientes para producir el hecho teatral. Esta razón es la que faculta, a los profesionales del teatro, a completar con códigos no lingüísticos los “agujeros” o “lagunas” dejados por la obra del autor y por los nuevos textos producidos por sus compañeros de trabajo (Ubersfeld, 1989, p. 19). Así, por ejemplo, el director puede plantear una idea general de la puesta en escena respetando el texto escrito o utilizándolo libremente, pero no controlará su realización de manera minuciosa, ya que *siempre habrá algo que no dirá* y que dejará en manos de su equipo técnico (escenógrafos, luminotécnicos, vestuaristas, maquilladores, músicos) y de los actores. Ellos apelarán a las gramáticas propias de sus disciplinas para construir nuevos textos que reinterpreten la visión del dramaturgo y complementen la propuesta del director. Por ello, aunque es válida la opción de hacer una abstracción de todas las códigos no lingüísticos que son *apilados verticalmente* durante la representación, dicha operación es más producto del enfoque desde el cual se acercan las disciplinas que tienen como objeto de estudio, justamente, los componentes lingüísticos del teatro –como una semiología reductora del teatro al estilo español– y que, por lo tanto, los resaltan, más que de la propia especificidad del hecho teatral. Esta salvedad no invalida la posibilidad, sostenida por los tres autores mencionados al inicio de esta extensa nota, de que el texto contenga su “propia” representación; pero esta *representación ideal* no puede ser la misma que la cambiante e irreplicable de cada puesta en escena. Por lo tanto, es preferible pensar en el texto como en una “partitura” de la representación, más que como en un plano o guía precisos. El error de muchos modelos semiológicos consiste en presentar el análisis de la representación ideal, incluida en potencia en el texto lingüístico, como el análisis de la fase espectacular del hecho teatral. Solo si se aclara esta confusión, se podrá, en todo momento, comprender que ir del texto al hecho teatral es imposible. Siempre habrá un resto no analizable. Ante ello, el otro camino, ir de la apreciación del hecho teatral, como un acontecimiento global, hacia la caracterización de sus elementos constitutivos, parece ser el más acertado para analizar el teatro, pero no necesariamente desembocaría en el examen de sus códigos lingüísticos, ya que la misma puesta en escena podría privilegiar otros códigos o, simplemente, otras maneras de aproximación, en las que la semiología poco podría hacer.

500). Este tipo de definiciones no hace más que desdibujar la frontera entre dos objetos de estudio distintos y, simultáneamente, subordinar uno de ellos al otro.

Asimismo, asumir como ella que la obra dramática, a la que denomina también *texto dramático*, puede ser dividida en dos aspectos –*texto literario* y *texto espectacular*– aumenta la confusión terminológica en este terreno (Bobes 1997). El problema de esta distinción es doble. Por un lado, no todo “texto literario”, al ser convertido en “espectáculo”, genera una obra teatral “dramática”. Para que esto ocurra, la condición es que el carácter dramático –la conformación de una serie de contextos semánticos en oposición cuyo efecto son los personajes– se encuentre previamente en la estructura de la obra escrita⁴⁵. Incluso, en el caso de que el material para la representación provenga de otros géneros literarios –como el lírico o el épico-narrativo– es necesario que sea traducido a códigos dramáticos, si es que se busca que el producto espectacular lo sea⁴⁶. Sin embargo, sí coincidimos parcialmente con Bobes cuando afirma que eso que denomina como “texto espectacular”, conformado por las indicaciones escritas que permiten la puesta en escena –paratextos, *dramatis personae*, acotaciones y didascalias–, no tendría un valor poético independiente en este tipo de obras. Esto ocurre porque cuando tiene un peso mayor que los enunciados de los personajes, el texto parece adoptar un carácter extradramático, producto de su hibridación con otros géneros literarios⁴⁷.

Por último, estamos de acuerdo con Bobes cuando afirma que las dinámicas comunicativas de la obra dramática y del espectáculo teatral son distintas aunque los términos que emplea tampoco nos resultan satisfactorios. Para ella, el primero cumple su *función comunicativa*⁴⁸ mediante la *lectura* y el segundo la completa con la *representación*. Aquí encontramos otro problema, porque Bobes está confundiendo la *distribución* con la *recepción* de una obra. La lectura es propia de la recepción de un

⁴⁵ De no ser así, la existencia de un *teatro posdramático* de autor, estudiada por Hans-Thies Lehmann (2013 [2006]), sería un imposible teórico y real.

⁴⁶ Desde la Antigüedad, el único material para los espectáculos teatrales no han sido solo obras dramáticas. Desde las improvisaciones medievales hasta las adaptaciones modernas, muchos casos muestran que el dominio completo de lo discursivo –y no solo lo literario como menciona Veltruský– ha sido “traducido” para crear espectáculos teatrales dramáticos.

⁴⁷ Las obras del teatro modernista, las del simbolista M. Maeterlinck o algunos partes de los esperpentos de R. del Valle-Inclán son claros ejemplos de ello, con sus descripciones poéticas o sus amplios pasajes narrativos (Compère 1993, Angulo 2004).

⁴⁸ Volveremos sobre este concepto, en el siguiente apartado de este capítulo, cuando nos refiramos a la *semiología funcionalista* de J. Mukařovský.

texto literario, cuyo mecanismo de distribución más común es la *publicación/edición*. En cambio, en el caso de los espectáculos teatrales, la recepción se produce con la *expectación*⁴⁹, no con la representación.

<i>Soporte material</i>	<i>Distribución</i>	<i>Recepción</i>	<i>Experiencia artística</i>
Texto escrito	Publicación/Edición	Lectura	Obra dramática
Puesta en escena	Representación	Expectación	Obra teatral

A partir de nuestra evaluación de posturas como la anterior, podemos esbozar una definición propia sujeta a futuras críticas y rectificaciones. Para nosotros, *una obra dramática es el producto de la lectura de un texto cuyo código es exclusivamente lingüístico, en el cual predomina dentro del discurso un conjunto de enunciados representados en forma de diálogo y que convencionalmente es considerado como literario*⁵⁰. Con ello, reafirmamos la posibilidad de la autonomía de este género literario respecto al arte teatral y, al mismo tiempo, su carácter dramático como inmanente, anterior al espectáculo, y que este último incorpora, en todo caso, a partir de aquel.

1.4. El estudio semiológico del drama

En términos estrictos, si tomamos a Aristóteles como antecedente y a Veltruský como iniciador, los estudios literarios del drama apenas han sido desarrollados. De hecho, esta investigación pretende esbozar un modelo de análisis que sea un aporte para su constitución. Como hemos visto en las secciones precedentes, nuestro objeto de estudio es una *obra literaria dramática*. Por ello, el objetivo principal de esta tesis es demostrar que es posible el análisis *autónomo* del drama respecto al teatro y *específico*

⁴⁹ Dubatti (2003) ha señalado que el teatro, en tanto acontecimiento, está formado por tres sub-acontecimientos, concatenados temporal y causalmente entre sí: i) el *acontecimiento convivial*, la reunión *aurática* del cuerpo vivo de técnicos, actores y espectadores, una “experiencia vital intransferible [...], territorial, efímera y necesariamente minoritaria” (2003: 19); ii) el *acontecimiento poético*, la *poesis* corporal del poeta-actor, que construye, a través de los signos verbales y no verbales, un mundo paralelo al nuestro, con sus propias reglas de funcionamiento; y iii) el *acontecimiento expectatorial*, el cual consiste en la “asistencia al advenimiento y devenir de ese mundo, la testificación de ese acontecer, la contemplación y afección del universo del lenguaje *desde fuera*” (Dubatti 2003: 21, cursivas del autor). Nosotros coincidimos con esta clasificación, aunque no creemos que la expectación de una obra –como propone Törnqvist (2002)– entrañe una dificultad mayor que su lectura. Ambos procesos son igual de complejos.

⁵⁰ Nuestra definición es similar a la de L. García, salvo porque la del español revela aún una lectura trascendente de la obra dramática al afirmar que es “*la codificación literaria de las pertinencias dramáticas (ni exhaustiva ni exclusiva) de un espectáculo teatral imaginado o virtual, capaz de originar (estimular y orientar) la producción de espectáculos teatrales efectivos*” (1991: 382, redondas nuestras). Respecto a la última parte de esta definición, no encontramos ningún desacuerdo: un drama puede ser usado para el teatro.

en tanto género literario distinto a los demás. Para cumplir con tal fin, hemos decidido utilizar una herramienta metodológica de análisis textual que consideramos centrada en el material lingüístico del que está hecha la obra en cuestión: la *semiología*.

A continuación, justificaremos la elección de esta metodología de análisis para las obras dramáticas; esclareceremos algunos puntos respecto a la clásica discusión terminológica entre *semiología* y *semiótica*; comentaremos las diferencias entre la dimensión *textual* y la *discursiva* a partir de los alcances y limitaciones entre el *signo diádico* y *triádico* como unidad de la obra literaria; y, por último, presentaremos las principales categorías que usaremos para el análisis de nuestro texto.

1.4.1. Entre la literatura y el teatro

El desarrollo de la semiología, a lo largo de más de un siglo, es variado y ha cubierto la investigación de una amplia serie de fenómenos. Sin embargo, dos nos conciernen directamente: la literatura y el teatro. Una alternativa hubiera sido aplicar los desarrollos de la *semiología de la literatura* para el análisis de una *obra dramática* como la nuestra, debido a que nuestra formación nos ha familiarizado más con su práctica metodológica. Desde nuestro punto de vista, este era el camino incorrecto⁵¹. La semiología literaria se ha centrado en el estudio del género lírico y del épico-narrativo, géneros para los que el diálogo es solo un medio expresivo más y no la “expresión básica” que determina todas sus propiedades, como ocurre en el drama según Veltruský. Por ello, ha privilegiado el estudio del relato (la focalización) de los enunciados de la narración por encima de los que forman parte de la acción/historia y, por lo tanto, suele tener un enfoque más *monológico* que polifónico, salvo fructíferas excepciones (Bajtín 2003 [1929]⁵²; Voloshinov 1976 [1930]). Por ello, desistimos de confiar, para nuestra tarea, en sus instrumentos tradicionales de análisis.

⁵¹ En este punto queremos hacer referencia a lo que denominamos el *reduccionismo español*. En resumen, se trata de la propuesta de varios teóricos de la literatura de ese país (Garrido 1982, Albaladejo 1986, Gutiérrez 1989) que postulan que la semiología *literaria* es una parte de la semiología *lingüística*; la cual es, al mismo tiempo, una parte de la semiología *general*. El problema con esta lógica de “cajas chinas” es que puede conducir al extremo de que algunos investigadores subsuman a la semiología *teatral* dentro de la semiología literaria, lo que, como hemos visto, es un error. Demás está decir que estos planteamientos también afectan la constitución de una semiología *dramática* independiente de una *narrativa* o *poética*.

⁵² En su célebre estudio de las novelas de Dostoievski, Bajtín las caracteriza como *polifónicas* porque están construidas sobre estructuras dialógicas: el “gran diálogo” (relación entre las partes de la obra), las dramatizaciones dialógicas (diálogos expresados por los personajes) y el “microdiálogo” (bivocalidad estilística). Luego, extenderá estas consideraciones a la creación estética en general (Bajtín 2000 [1979]).

La otra opción era la *semiología del teatro*. Su recorrido es extenso desde los años treinta del siglo pasado, aunque su “época de oro” se desarrolló recién en el último tercio de dicha centuria⁵³. Como señala Bobes (2004), esta rama de la semiología nació en los países de Europa central (Checoslovaquia y Polonia), durante el periodo de entreguerras, como una síntesis de varias corrientes epistemológicas y metodológicas de la época: el formalismo ruso, el estructuralismo del Círculo Lingüístico de Praga y la fenomenología alemana⁵⁴. Desde un inicio, su preocupación fue la de estudiar “los sistemas de signos, verbales y no verbales, que intervienen en la representación y que dan sentido a la obra dramática en la plenitud de su proceso de comunicación, que es su representación escénica” (Bobes 2004: 497). Con un programa tan ambicioso y un objeto de estudio distinto, este campo de investigación tampoco parecía ser el adecuado. Si para nuestros fines —el estudio de una obra dramática— la semiología literaria pecaba por defecto, la semiología teatral lo hacía por exceso.

En vista de este panorama, teníamos que encontrar una semiología que, centrándose en las características específicas de los textos escritos, no los subyugara ante la puesta en escena/espectáculo. Sin lugar a dudas, el germen de un *estudio semiológico del drama literario* ya estaba en Veltruský —y antes en Aristóteles—; pero, aunque sus planteamientos eran sugestivos, sus desarrollos nos parecían incompletos. Por eso, nuestro descubrimiento de la semiología de A. Ubersfeld fue providencial. En el prólogo de su libro *Lire le théâtre* (traducido incorrectamente al castellano como

⁵³ Así lo demuestran los trabajos más importantes de sus representantes como los polacos T. Kowzan (1997a [1969], 1997b [1990], 1997c) y J. Alter (1988); los franceses G. Mounin (1972 [1970]), A. Helbo (1978, 1988) y P. Pavis (1984); los italianos G. Bettetini (1977 [1975]), U. Eco (1978, 1986b) y M. de Marinis (1982, no traducido al castellano); la alemana E. Fischer-Lichte (1999 [1983]); los españoles J. García (1997 [1981], 1991), M. Sito (1987), M. Bobes (1987, 1988, 1997, 2001, 2004), F. Gutiérrez (1989) y A. Traperó (1989). En el caso latinoamericano, podemos incluir a los argentinos R. Castagnino (1974), A. Lorenzo y O. Negri (1978), y F. de Toro (1987, 1988, 1995 en inglés, 1998); y, recientemente, a la mexicana N. Román (2007). Una bibliografía comentada de los principales trabajos disponibles en español, hasta inicios de los noventa, es la preparada por J. Romera (1993). Como complemento de lo anterior, destaca el sueco Egil Törnqvist (2002 [1991]) quien ha trabajado en el tema, bastante poco estudiado, de la *traducción* del drama al teatro y a otros medios audiovisuales.

⁵⁴ El papel desempeñado por el Círculo de Praga fue fundamental. Basta recordar que podemos considerar como fundador de la semiología del teatro a O. Zich con *La estética del arte dramático* que ya comentamos en una nota anterior. Ese mismo año, 1931, J. Mukařovský publicó *Un intento de análisis estructural del fenómeno del actor*. En 1938, el ruso exiliado en Praga, P. Bogatyrev publicaría el artículo “Los signos del teatro” y, dos años después, el cineasta y teórico de la literatura checo J. Honzl, “La movilidad del signo teatral”. Respecto a la fenomenología alemana, debemos recordar al polaco R. Ingarden, quien en 1931 publicó *La obra de arte literaria*, en donde aparece sus célebres distinciones teatrales entre “texto principal” y “texto secundario” (Bobes 2004).

*Semiótica teatral*⁵⁵), publicado originalmente en 1977, la autora expresaba con claridad unas ideas que comulgaban con la intención de nuestra investigación:

Por supuesto que nos gustaría estudiar las obras dramáticas en su escenificación, verlas representadas o hasta representarlas nosotros mismos. Serían estos otros tantos procedimientos ejemplares para comprender el teatro. No obstante, confesemos con franqueza que esto de la representación es algo fugaz, efímero; sólo[sic] el texto permanece. Nuestro propósito, al escribir este modesto libro, no es otro que el de proporcionar al lector unas claves sencillas, el de indicarle algunos procedimientos de lectura del texto teatral (Ubersfeld 1993: 8).

Basada principalmente en los planteamientos de la *semiótica generativa* del lituano-francés Algirdas Greimas, pero aplicada al análisis de las obras dramáticas, la propuesta de Ubersfeld nos satisfacía por otro motivo: su familiaridad. A diferencia de los trabajos continentales –franceses, italianos y españoles principalmente– cuyo objeto de estudio era el espectáculo teatral y, por lo tanto, que habían ahondado en problemas que escapaban a los estudios literarios para insertarse en el dominio más amplio de la cultura y la comunicación, Ubersfeld se había mantenido fiel a cierta tradición francesa de cuño estructuralista que era heredera directa de la lingüística de Saussure. En ese sentido, resultaba el eslabón intermedio que estábamos buscando entre la semiología literaria y la teatral.

1.4.2. De la disciplina semiológica al campo semiótico

Como señala M. Mondoñedo, existe “la posibilidad de asumir dos entradas distintas a la semiótica: la europea, que se orienta desde los desarrollos de Ferdinand de Saussure y [Louis] Hjelmslev, y la otra, la americana, desde el influjo de Charles Sanders Peirce” (2003: 65). Aunque cada una de estas líneas partía de un marco disciplinar distinto, la saussureana de la lingüística y la peirceana de la lógica⁵⁶, la intención de ambos proyectos era desprenderse de ellos para lograr la autonomía de la nueva “doctrina” como la llamaba Peirce.

En la actualidad, se suele asociar a la semiología con el estudio de los signos del lenguaje verbal, mientras que la semiótica ha expandido su dominio sobre la investigación de los signos en general, separación marcada especialmente por la

⁵⁵ El sentido último de la propuesta de Ubersfeld hubiera estado mejor expresado con una traducción literal del título en francés: “Leer el teatro”.

⁵⁶ Existe un tercer término, *sematología*, propuesto por el psicólogo y lingüista alemán K. Bühler, quien partía de la filosofía del lenguaje de W. von Humboldt –de la que hablaremos a continuación–, cuyo sentido era muy similar a la semiología de Saussure, pero que no gozó de la difusión del mismo: “Se sabe que las ciencias del lenguaje constituyen el núcleo de una *sematología* general y tienen en ella su patria, y por eso pueden prescindir del refugio en otras ciencias” (1950 [1934]: 29).

tradición italiana (Rossi-Landi 1972; Fabbri 2000 [1998]); con lo que la primera parece más subordinada a la lingüística y la segunda más independiente de ella –hecho que se consolidó hacia fines de la década de los sesenta con la fundación de la Asociación Internacional de Semiótica (1969) en París⁵⁷, bastión de la semiología–. Esto no es tan cierto en realidad. Por ello, para los fines de esta investigación, rescataremos el sentido original del término ‘semiología’ a partir de F. Saussure; luego, mostraremos cómo este fue ampliado por J. Mukařovský; distinguido claramente de la ‘semiótica’ por L. Hjelmslev y reducido nuevamente por R. Barthes; y, finalmente, esbozaremos de qué manera puede ubicarse en el terreno de una investigación que partiendo de un enfoque inmanente, es capaz de alcanzar una lectura trascendente de la obra literaria dramática.

El suizo F. Saussure⁵⁸ inauguró la tradición europea cuando abrió el campo de la investigación de los sistemas sýgnicos más allá de los del lenguaje: “Se puede, pues, concebir *una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social* [...] Nosotros la llamaremos *semiología* (del griego *sēmeion* ‘signo’)” (1998 [1916]: 32, cursivas del autor). Saussure estaba tratando de constituir una disciplina nueva, la lingüística, a partir de una serie de antinomias irreductibles (lengua/habla⁵⁹, sincronía/diacronía, analogía/cambio fonético) que tenían una jerarquía clara: la lengua, el *sistema de reglas* y su *producto*, como objeto de estudio privilegiado; la perspectiva sincrónica por encima de la diacrónica; los neologismos analógicos como *creaciones* y los fonéticos como simples *cambios*⁶⁰. En la célebre disquisición de W. von Humboldt, la *linguistique de la langue* de Saussure escogía el *ergon*⁶¹; aunque no descartaba la

⁵⁷ Otro hecho importante de este año fue la publicación del primer libro de la búlgara J. Kristeva (1978 [1969]), *Semiotike: recherches pour une sémanalyse*, basada en los planteamientos de Bajtín.

⁵⁸ Su *Curso de lingüística general* fue publicado en París, póstumamente, por sus discípulos C. Bally y A. Sechehaye con la colaboración de A. Riedlinger, en 1916.

⁵⁹ Cabría agregar aquí un tercer término, *langage* (‘lenguaje’), el cual es entendido como la facultad de constituir una lengua, no de hablarla. Esta idea será reelaborada, a través de presupuestos cartesianos, por la *lingüística generativa* de Noam Chomsky (1972 [1965], 1999 [1965]).

⁶⁰ A. Alonso (1998) hace un resumen crítico de las limitaciones de este enfoque antinómico.

⁶¹ Se puede interpretar todo el proyecto de Saussure como una renuncia consciente a los planteamientos del filósofo prusiano, esbozados en *Sobre la diversidad de estructura del lenguaje humano y su influjo en la evolución espiritual de la humanidad* en 1836: “El lenguaje, entendido en su ser real, es algo continuamente, y en cada momento, transitorio. [...] El lenguaje mismo no es una obra (*ergon*), sino una actividad (*enérgeia*). Entendiéndolo estricta e inmediatamente, tal es sólo[sic] la definición del *hablar* concreto en cada ocasión; pero en auténtico y esencial sentido, sólo[sic] se puede considerar como lenguaje la totalidad de ese hablar concreto” (citado por J. Valverde 1955: 100-101).

posibilidad de una *linguistique de la parole*. Para poder consolidar este proyecto, debía dotar de un estatuto científico a dicha disciplina⁶².

La respuesta la encontró en la semiología, como dice U. Eco parafraseando a T. Todorov, “una ciencia que se ha proclamado antes de nacer; sus nociones no provienen de una necesidad empírica sino que se proponen a priori” (1986a: 32). Si, por un lado, la elección de un objeto como la lengua permitía reordenar las prioridades de estudio dentro de esta disciplina (p. ej., descartar “el juego del aparato fonador”) y separarla de lo inclasificable (la *competencia*, el lenguaje) y lo accesorio (la *performance*, el habla); por el otro, su adscripción dentro de la semiología, una futura “ciencia general” del signo, dotaba a sus planteamientos de un alcance casi universal. Con ello, el estatuto científico de la lingüística quedaba asegurado interna y externamente; y, a la vez, la expansión de sus métodos al estudio de otras formas de expresión humana, a través de la semiología, no era más que una cuestión de tiempo⁶³.

El segundo momento importante de esta tradición –y que creemos no ha sido del todo revalorado– lo representan los trabajos de los años treinta del esteta y lingüista checo J. Mukařovský. A diferencia de los saussureanos ortodoxos de la Escuela de Ginebra, los miembros del Círculo Lingüístico de Praga⁶⁴, al que pertenecía Mukařovský, suponían que la función principal del lenguaje era la de ser un medio de comunicación social –y, con ello, anticipaban su estudio desde el punto de vista discursivo o pragmático–, y no oponían barreras infranqueables entre una lingüística de la lengua, “estática” (sincrónica) y una lingüística del habla, “histórica” (diacrónica), como dejaron constancia en las célebres Tesis que redactaron en 1929⁶⁵.

En ese sentido, Mukařovský criticaba a los formalistas rusos, porque habían adoptado un cerrado inmanentismo similar al de Saussure⁶⁶ –aunque a través del

⁶² En ese sentido, las preocupaciones de Saussure no se alejan tanto de las que tenían los Neogramáticos (M. Müller, G. Curtius, A. Schleicher, entre otros), quienes trataron de introducir los principios positivistas en el estudio de la gramática comparada, y cuyos resultados el suizo criticó duramente.

⁶³ En el fondo, se trataba de una extraordinaria paradoja. La simbiosis entre la lingüística y semiología no era tal porque la primera obtenía su estatuto científico de una ciencia inexistente y la segunda parecía quedar teórica y metodológicamente restringida, desde antes de su génesis real, por presupuestos ajenos.

⁶⁴ El núcleo de este grupo se formó a partir de 1925 por V. Mathesius, B. Havránek, B. Trnka, el orientalista J. Rypka, J. Vachek, el propio Mukařovský y los tres rusos llegados del Círculo de Moscú: R. Jakobson, N. Trubetzkoy y el etnógrafo P. Bogatyriev, quienes huían de la censura estalinista.

⁶⁵ Además, pusieron énfasis en la doble articulación del lenguaje (fonemas y morfemas) e introdujeron el *principio de conmutación*, que tan útil sería para la *glosemática* de L. Hjelmslev.

⁶⁶ Para Saussure, la labor de la lingüística como parte fundamental de la semiología era mostrar que el signo, no solo el lingüístico sino cualquiera, “es ajeno siempre en cierta medida a la voluntad individual y

lingüista ruso-polaco I. Baudouin de Courtenay y su discípulo L. Scherba— para el estudio de una manifestación particular del lenguaje: el de la literatura⁶⁷. Por el contrario, la “estética semiológica” (Marchán 1971) de Mukařovský buscaba incluir tanto los elementos *intraestéticos* (la función, la norma, el valor estético) como los *extraestéticos* (el horizonte sociocultural) a través de la unidad del signo:

Según la definición vulgar, el signo es un hecho sensorial que se refiere a otra realidad, a la que debe evocar. Nos vemos obligados, pues a preguntarnos cuál es esta otra realidad substituida por la obra de arte. [...] Es el contexto general de fenómenos llamados sociales, como por ejemplo la filosofía, la política, la religión, la economía, etc. Esta es la razón por la que el arte, más que cualquier otro fenómeno social, es capaz de caracterizar y de representar a una “época” dada⁶⁸ (1977 [1936]: 36-37).

Esto representaba una apertura hacia una *semiología general* que no tuviera que pasar por las prerrogativas metodológicas de la lingüística y cuyos fundamentos se hallasen según las necesidades producidas por el estudio de otros sistemas de signos⁶⁹.

En respuesta, el lingüista danés L. Hjelmslev propuso un retorno al enfoque inmanente en los años cuarenta⁷⁰. Su intención era estudiar la lengua y sus textos como fin en sí mismos. Por un lado, buscó alejarse de la filología y los estudios literarios que los usaban como un medio para el conocimiento del horizonte cultural y las preocupaciones de una época (Mukařovský); por el otro, de la filosofía del lenguaje y la estética plagados de especulaciones poco productivas (Bühler). En respuesta a los “excesos” del Círculo de Praga, la *glosemática*⁷¹ de Hjelmslev pretendía enfocarse no el estudio de las funciones del lenguaje, sino en el de sus estructuras profundas.

social” (1998: 35). Con ello, varios fenómenos como los ritos o las costumbres —y, por extensión, la literatura— se podían analizar como los sistemas de signos de la lengua, es decir, al margen de otros enfoques como los psicológicos e históricos.

⁶⁷ El literato P. Medvedev, amigo de M. Bajtín, ya crítica este tratamiento negativo de la palabra a fines de los años veinte: “Las especificaciones formalistas degeneraron en especificaciones positivistas, las cuales aíslan el objeto de la investigación y lo arrancan de la unidad de la vida ideológica e histórica” (1994 [1928]: 122).

⁶⁸ Es curiosa la cercanía de estos planteamientos con los de E. Cassirer sobre las *formas simbólicas* (1971-1976 [1923-1929]).

⁶⁹ Por ejemplo, en el caso del *signo artístico*, el checo reconocía dos funciones semiológicas en tensión dialéctica: la *autónoma* y la *comunicativa*, la segunda completamente ignorada por lo formalistas rusos.

⁷⁰ Hjelmslev había estado desarrollando las ideas de Saussure, entre 1934 y 1939, junto a otros miembros del Círculo Lingüístico de Copenhague, principalmente H. Uldall. Sin embargo, la ocupación nazi de su país retrasaría la publicación de sus resultados, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, hasta 1943.

⁷¹ “[L]a llamamos *glosemática* (de γλώσσα ‘lengua’) y usamos la voz *glosemas* para significar las formas mínimas que la teoría nos lleva a establecer como bases de explicación, las invariantes irreducibles. Tal designación especial no habría sido necesaria si no se hubiese hecho tan frecuente mal uso del término *lingüística* para designar una desafortunado estudio del lenguaje con base en puntos de vista transcendentales y no pertinentes” (1980: 114).

Hjelmslev describió la *lengua* (sistema) como una paradigmática formada por relaciones verticales y selectivas; y el *texto* (producto) como una sintagmática formada por relaciones horizontales y combinatorias⁷². Según él, el *sentido* estaba dado por la extensión indefinida de estas relaciones, tanto en el plano paradigmático de la lengua como en el plano sintagmático del texto. A partir de esta distinción, Hjelmslev propuso la definición formal de un objeto nuevo de estudio, una *semiótica*, la cual no era más que “una jerarquía, cualquiera de cuyos componentes admite su análisis ulterior en clases definidas por relación mutua [producto de deducciones sintagmáticas], de modo que cualquiera de estas clases admite su análisis en derivados definidos por mutación mutua [producto de deducciones paradigmáticas]” (1998: 150, cursivas del autor).

Confiando en que la lengua “natural” era una semiótica a la que se podía traducir cualquier otro tipo de estructuras semióticas concebibles, sus postulados volvían a posicionar a la lingüística, no como una de las tantas ramas de investigación dentro del estudio de los signos, sino como el *órganon* mismo de dicha exploración⁷³.

Finalmente, Hjelmslev estableció una taxonomía de los sistemas semióticos y posicionó a la semiología en un lugar específico dentro de ella. Basado en su distinción entre el *plano de la expresión* y el *plano del contenido*, cuya designación es arbitraria – pero que guardan una relación solidaria entre sí–, para el lingüista danés existían tres tipos de semióticas: i) una *semiótica denotativa*, cuando ninguno de los planos (expresión y contenido) es, a su vez, una semiótica, como en el caso de las lenguas “naturales”; ii) una *semiótica connotativa*, cuando el plano de la expresión es en sí mismo una semiótica (uso literario de la lengua); y iii) una *metasemiótica* o metalenguaje, cuando el plano del contenido lo es, en cuyo caso se trata de a) una *semiología* si la semiótica “objeto” del plano del contenido es “no científico” (lengua técnica utilizada para la descripción de las lenguas naturales) o de b) una *metasemiología* si tiene por objeto en dicho plano a una semiología⁷⁴.

⁷² Con esto, distingue los dos sentidos que Saussure le daba a *langue*: como sistema de reglas (*lengua*), *potencial* o *virtual*; y como producto, *realizado* o *actualizado*, de dicho sistema (*texto*).

⁷³ Sin embargo, el danés fue bastante cauteloso porque, aunque supuso que el lingüista está familiarizado con el estudio de este tipo de estructuras, debía seguir enfocándose en las lenguas “naturales” y dejar a profesionales mejor preparados, especialmente a los lógicos, la investigación de otras estructuras semióticas.

⁷⁴ Eco (1972: 30-32) objeta la pertinencia de esta clasificación.

<i>Tipos de semiótica según Hjelmslev</i>		
Semiótica denotativa (lengua “natural”)		Plano de la expresión
		Plano del contenido
Semiótica connotativa (p. ej., la literatura)		Plano de la expresión (lenguaje)
		Plano del contenido
Metasemiótica (metalenguaje)	Semiología	Plano de la expresión
		Plano del contenido (semiótica no científica: denotativa o connotativa)
	Metasemiología	Plano de la expresión
		Plano del contenido (semiótica científica: semiología)

Así, para Hjelmslev, la teoría lingüística está obligada a estudiar, no solo las semióticas denotativas, sino también las connotativas y las metasemióticas. En el caso específico de la semiología, es decir, del estudio de una estructura semiótica no científica –como la literatura o el teatro–, el danés vuelve a usar su *principio de traductibilidad*: “el semiólogo que describe semióticas que no son lenguas podrá hacer su descripción en una lengua; de no ser este el caso, la semiótica que se use podrá traducirse en cualquier supuesto a una lengua” (1998: 168). Con ello, da pie a los estructuralismos de mediados del siglo pasado.

Paradójicamente, la “definición formal” de Hjelmslev fomentó cierta independencia de los estudios de los sistemas semióticos respecto a la lingüística. Esto permitió su aplicación en otros campos del saber, como la antropología (Lévi-Strauss, 1995 [1958]) y el psicoanálisis (Lacan, 2013a [1966], 2013b [1966]), hasta que R. Barthes retomó, matizándolas, sus ideas:

el semiólogo, aunque en un principio trabaje sobre sustancias no lingüísticas, encontrará antes o después el lenguaje (el “verdadero”) en su camino, no sólo a guisa de modelo, sino también a título de componente, de elemento mediador o de significado. Sin embargo, este lenguaje no es el mismo que el de los lingüistas: es un segundo lenguaje, cuyas unidades no son ya los monemas [unidades significativas] o los fonemas [unidades distintivas], sino fragmentos más amplios del discurso que remiten a objetos o episodios, los cuales significan bajo el lenguaje, pero nunca sin éste[sic]. Por lo tanto, la semiología seguramente está destinada a ser absorbida por una *translingüística* (1971 [1965]: 14, cursivas del autor).

Barthes buscaba invertir la relación, anticipada por Saussure, entre lingüística y semiología: ya no será la primera una parte de la segunda, sino la segunda una parte de la primera, bajo el nuevo nombre de *translingüística*, “precisamente esa parte que tiene por objeto las *grandes unidades significantes* del discurso” (1971: 15, cursivas del autor). Esta es la razón por la cual, probablemente, a partir de los setenta, el término

semiología quedaría desplazado por el de semiótica: su sentido había sido restringido, castrado⁷⁵.

Podemos resumir este escueto recorrido por la discusión sobre el término ‘semiología’, durante estos primeros cincuenta años, de la siguiente manera: La semiología apareció con Saussure como un proyecto con pretensiones científicas, omnívoro, pero sujeto a la metodología lingüística. Mukařovský amplió su sentido al hacer énfasis en el estudio de la dimensión comunicativa de los signos y proponer que sus métodos de análisis se ajusten a la naturaleza del objeto estudiado. Hjelmslev la clasificó como el estudio de semióticas (sistemas de signos) no científicos. Por último, Barthes anunció que sería absorbida por una translingüística.

Nosotros entendemos la semiología desde la propuesta de flexibilidad metodológica de Mukařovský, y no desde la rígida postura de Barthes; por eso, los fundamentos para un estudio semiológico del drama están en Aristóteles y en Veltruský, aquellos que han respetado la especificidad de este objeto de estudio. Sin embargo, compartimos con Saussure y, sobre todo, con Hjelmslev la necesidad de una primera lectura inmanente de la obra literaria dramática, que es en ese sentido una semiótica no científica connotativa, para después acceder a una trascendente, que nos acerque a los contextos socioculturales y a su función comunicativa como proponía Mukařovský.

En ese sentido, comulgamos con la propuesta del italiano U. Eco (1986a [1968]), quien al delimitar el carácter epistemológico de la semiología/semiótica⁷⁶, afirma que más que una *disciplina*, en la cual el especialista debe *deducir* una teoría que servirá de parámetro para incluir o excluir a las investigaciones de este ámbito; se trata de un *campo de estudio*, en el que el modelo metodológico se debe *inducir* de las constantes en las investigaciones agrupadas como tales⁷⁷. De esta manera, asume que el método de la semiología/semiótica está siempre en construcción.

⁷⁵ “La difusión de la semiología barthesiana se debe precisamente al hecho de haber sido una síntesis entre la dimensión crítica brechtiana y la idea del predominio del lenguaje verbal sobre todos los demás sistemas semiológicos. Entonces la cuestión teórica fundamental era la translingüística. Por otro lado, era la época del llamado *linguistic turn* de los países anglosajones, el intento filosófico de situar el lenguaje en el centro de la problemática humana y social” (Fabbri 2000: 25).

⁷⁶ Para este autor no hay ninguna diferencia específica entre estos términos, aunque se decanta por el uso del segundo.

⁷⁷ Esto lo ha llevado a plantear un modelo teórico bastante heterodoxo, el cual ha sido continuado por la Escuela de Bolonia (Fabbri 2000).

1.4.3. Dos miradas sobre el signo: textual y discursiva

Toda semiología ha emprendido la tarea de segmentar su objeto de estudio para constituir una unidad mínima: el signo. Sin embargo, desde los aportes de la *semiótica del discurso* de Fontanille (2001), ha desistido de hacerlo. No obstante, mucho antes de este autor, la posibilidad de entender a la obra literaria como *texto* (sistema-producto) y de entenderla como *discurso* (enunciación-enunciado) se hallaba ya en una distinta concepción del signo. Por ello, en esta parte, mostraremos de forma sucinta cómo se han enfrentado dos nociones casi antagónicas del mismo. Por un lado, presentaremos al *signo diádico* desde la tradición europea, especialmente en Saussure, Hjelmslev y Barthes; y, por el otro, la innovación de Eco, quien rescató y difundió los aportes de la tradición anglosajona de Peirce y su *signo triádico*.

Para Saussure, “la unidad lingüística es una cosa doble” (1998: 88). Esa unidad es el *signo lingüístico*, conformado por dos términos de naturaleza psíquica⁷⁸: un concepto (*significado*) y una imagen acústica (*significante*). Según el lingüista suizo, el signo se caracteriza por dos principios. En primer lugar, es arbitrario, fundado en un “hábito colectivo”. Por eso, descarta la identificación entre *símbolo* y *signo*, ya que el primero no es del todo convencional. En segundo lugar, es lineal, se suceden en el tiempo cuando está expresado oralmente y en el espacio a través de la escritura⁷⁹, siempre de manera unidimensional y medible.

Hjelmslev prefiere centrarse en el aspecto estructural de la lengua, antes que en el semántico o en el acústico. Como ya apuntamos, el danés dividió todos los sistemas semióticos en dos planos: *expresión* y *contenido*. Estos, a su vez, tienen tres estratos: *materia* (realidad semántica o fónica), *sustancia* (subdivisión basada en el principio de oposición) y *forma* (red relacional entre las subdivisiones o unidades). La materia va a quedar fuera del estudio de la lingüística, porque se trata del *continuum* del sentido y del sonido sin ningún criterio de segmentación. En cambio, los otros dos pueden formar parte de él, aunque el centro de interés de su glosemática está en la *forma de la*

⁷⁸ Con esta propuesta criticaba a quienes veían en la lengua una *nomenclatura*, es decir, la unión simple entre una *cosa* y un *nombre*.

⁷⁹ “La escritura, en sentido originario, es ante todo una forma de fijar el lenguaje, que es una realidad efímera. Es el intento de transvasar, con la mayor fidelidad posible, una realidad lingüística desde su naturaleza fónica, por tanto temporal, solo existente en el presente fugaz, hasta una forma secundaria indiferente al tiempo, perdurable, por tanto, de naturaleza espacial” (García 1997: 266).

expresión y en la *forma del contenido*, cuya unión –arbitraria y solidaria como en Saussure– constituye el signo lingüístico.

	Sustancia	
Plano de la expresión	Forma	} Signo lingüístico
Plano del contenido	Forma	
	Sustancia	

Siguiendo la línea de Saussure-Hjelmslev, Barthes realiza una interesante taxonomía entre el signo y otros términos afines⁸⁰, con lo que termina por caracterizarlo como un *relata* con *representación psíquica*, *inmotivado* y *exacto*. Una vez precisada la noción de ‘signo’, Barthes distingue el *signo semiológico* del *signo lingüístico*. Para él, un sistema semiológico no lingüístico posee una *sustancia de la expresión* (manifestación concreta) que no es inmediata y exclusivamente significante, es decir, que no guarda correspondencia directa con el plano del contenido, ya que es utilitaria en primera instancia. De esta manera, por ejemplo, objetos como la ropa, la comida o el arte, antes de significar el gusto de una época o de un grupo social, tuvieron una función protectora, nutritiva o decorativa. La *función-signo*, indirecta y significante, es propia del signo semiológico y “corresponde a una segunda institución semántica (camuflada) que pertenece al orden de la connotación” (1971: 44), por lo que Barthes le otorga un profundo “valor antropológico”⁸¹.

Distinción de Barthes				Tipos de Hjelmslev
Signo lingüístico	Plano de la expresión	Sustancia		Semiótica denotativa (lengua natural)
		Forma		
	Plano del contenido	Forma		
		Sustancia		
Signo semiológico (no lingüístico)	Plano de la expresión (lenguaje)	Sustancia (función-signo)	Manifestación concreta	Semiótica connotativa (p. ej. la literatura)
			Función utilitaria	
		Forma		
	Plano del contenido	Forma		
		Sustancia		

⁸⁰ Barthes, después de comparar las clasificaciones de Hegel, Peirce, Jung y Wallon, opone el par *señal/índice* al par *símbolo/signo*. Para él, el primero se caracteriza por no poseer realidad de representación mental, mientras que el segundo sí lo posee. Sin embargo, lo que diferencia a la señal del índice es que es “inmediata y existencial”; en cambio, el índice “es solo un rastro”. Respecto al otro par, la representación del símbolo es analógica e inadecuada; en cambio, la del signo es inmotivada y exacta. Del *ícono* y la *alegoría* no se ocupa porque solo son mencionadas por Peirce y Jung, respectivamente.

⁸¹ Este es el punto de partida de la *semiótica de la cultura* de U. Eco.

En este punto, Barthes no hace más que repetir de nuevo a Hjelmslev. Como hemos visto en los apartados anteriores, la taxonomía de los sistemas semióticos del danés incluía uno llamado *connotativo*, en el que el plano de la expresión se había convertido, a su vez, en un lenguaje o sistema semiótico. Sin embargo, Hjelmslev sí incluye dentro del mismo a sistemas semióticos lingüísticos como la literatura.

Eco escogió el término ‘semiótica’ (1986a), privilegiando la denominación vigente en la tradición anglosajona (Charles S. Peirce, Charles W. Morris). Su principal aporte fue incidir –como Mukařovský– en que la semiología debía ocuparse no solo de los *sistemas de significación*, sino también de los *procesos de comunicación*:

decir que la semiótica comienza donde se perfila aquella entidad oscura que es el sentido no ha de inducir a confundirla con la semántica, que tradicionalmente se ocupa (o finge ocuparse) del “sentido” o del “significado”. La semiótica debe abarcar también aquellos procesos que, sin incluir directamente el significado, permiten su circulación (1986a: 22).

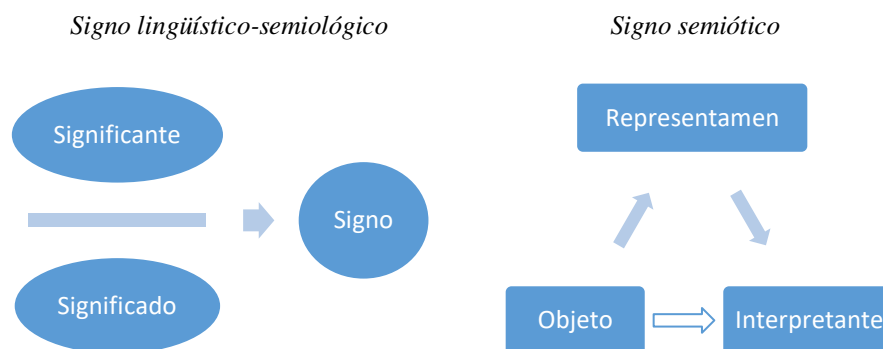
Al abrir esta dimensión, el paso siguiente fue lógico; siendo la cultura un fenómeno comunicativo, la semiología/semiótica “puede y debe ocuparse de toda la cultura”⁸² (1986a: 28).

Otra contribución importante de Eco fue la de introducir el modelo triádico de significación de Peirce –autor que sí se interesó por el teatro a diferencia de Saussure⁸³– en el marco de este campo de investigación, debido a su preocupación por el problema de la interpretación, dentro de la perspectiva más general de los estudios hermenéuticos. La principal innovación del signo peirceano es que completa el binomio de Saussure (significante-significado), al incluir una nueva instancia como responsable de la relación arbitraria entre el signo (el *representamen*) y el objeto (lo *representado*): el *interpretante*; determinado por el objeto a través del signo⁸⁴.

⁸² A inicios de la década siguiente, las “tesis” de la Escuela de Tartu (B. Uspenski, V. Ivaniov, I. Lotman, A. Piatigorski y V. Toporov, 2006 [1973]) compartirán el interés por el estudio semiótico de la cultura de Eco. Uno de los miembros de esta escuela, Lotman, ha desarrollado conceptos capitales para este tipo de análisis como el de *semiósfera* (1996), a partir de la “biósfera” de V. Vernarski.

⁸³ “Hijo de una gran familia bostoniana, pudo ver espectáculos en su casa y en su ciudad. Su primer artículo, que publicó en *The Harvard Magazine*, a la edad de diecinueve años, trataba sobre *La fierecilla domada* de Shakespeare. Peirce se casó, en segundas nupcias con una actriz francesa, para la cual se puso a traducir la *Medea* de Legouv  , traducción que no acabó. Se han encontrado entre sus papeles fragmentos de dos obras dramáticas. Escribió artículos sobre Shakespeare y algunas entradas para un diccionario de teatro” (Kozwan 1997b [1990]: 238).

⁸⁴ “Un signo, o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, tal vez, un



En ese sentido, el “signo semiótico” de Peirce-Eco es muy distinto al “signo lingüístico-semiológico” de Saussure-Hjelmslev-Barthes. En realidad, lo que funda Peirce (1974) es una pragmática de la *semiosis*, es decir, del proceso de significación, al describir su mecanismo de funcionamiento. Además, establece una clasificación de los signos, al estilo de Barthes, pero basado en su modelo triádico. Para el filósofo estadounidense, un representamen por Primeridad es “una imagen de su objeto”, un *ícono*; uno por Segundidad, denota a su objeto únicamente en virtud de un contraste”, un *índice*; y uno por Terceridad es un sustituto genuino con “intencionalidad”, un *símbolo*⁸⁵.

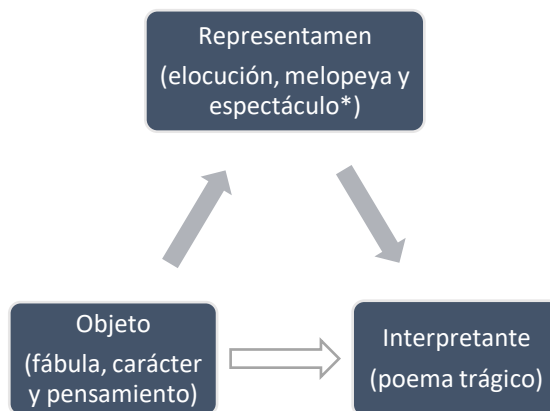
Hacia el final del primer apartado de este capítulo, distinguimos entre el soporte material (texto escrito) y la experiencia artística (obra dramática); esta distinción no hubiese sido necesaria si nos hubiera bastado entender la semiología desde un enfoque estructuralista tradicional (texto); sin embargo, consideramos que el “texto” se convierten en “obra” solo cuando ha cumplido su función comunicativa, es decir, cuando se lo aprehende, según la terminología de Benveniste, más allá de los enunciados aislados, como parte de un acto de enunciación (discurso). En ese sentido, si entendemos a la obra dramática como el enunciado mayor de una enunciación producto de una instancia doble (autor y lector textuales), y apelamos a una interpretación discursiva del signo, creemos que la idea peircena de que “el signo es un hecho sensorial que se refiere a otra realidad” –tal y como lo sugirió unos años más tarde

signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su *objeto*” (Peirce 1974: 22).

⁸⁵ La diferencia radica en qué elementos necesitan para ser *significativos*. El ícono es significativo a pesar de que su objeto no tuviera existencia real; el índice, aún sin no hubiera interpretante; el símbolo, en cambio, necesita de los dos, como ocurre con las palabras.

Mukařovský– puede justificar la tentativa de, una vez terminado el análisis inmanente, aspirar a una referencialidad de la obra literaria que escape a los estrechos límites del artefacto lingüístico.

Por otro lado, si volvemos a los elementos de la tragedia esbozados por Aristóteles, podemos distinguir la relación triádica de Peirce con claridad. Los objetos imitados son el mundo representado o la diégesis. El representamen es el sistema de signos empleados, los cuales usan la palabra –“recitada o cantada”– y de los que puede ser descartado el espectáculo o puesta en escena. Esto corresponde sobre todo al relato producido por los enunciados de los diálogos de los personajes y no tanto al de un narrador/yo-poético. Finalmente, el interpretante es el resultado de dicha interacción para un sujeto anticipado por el texto, en otras palabras, se trata del “poema trágico” o, como nosotros preferimos llamarlo, la obra literaria dramática. Este interpretante, a su vez, se convertirá en otro representamen, en este caso, ya no del mundo imitado por el drama, sino de la lectura ideológica, construida por la instancia de la enunciación, de una “época dada” como suponía Mukařovský.



1.4.4. La propuesta de A. Ubersfeld

Siguiendo la distribución de estratos descriptivos que señalamos en el tercer apartado de este capítulo, podemos distinguir en el análisis de una obra dramática dos niveles: el enunciativo y el enuncivo. El primero corresponde con la obra; el segundo, con la narración, el relato y la acción. La propuesta semiológica tradicional –es decir, restringida– de Ubersfeld, se centra en el análisis del segundo nivel (texto) y, más específicamente, en el estudio de la acción dramática; y, aunque no deja de mencionar el

asunto de la comunicación dramática, descuida el primer nivel (discurso). Por ello, nos vimos en la necesidad, en el apartado anterior, de complementar los vacíos de su enfoque con las propuestas de Peirce, Mukařovský y Eco.

Hecha esta salvedad, presentaremos las categorías operativas del libro *Lire le théâtre* de Ubersfeld que nos servirán para el análisis de *El Sistema Solar* en el tercer capítulo. Sin embargo, antes de resumir y comentar los aportes de la autora francesa, introduciremos algunos conceptos de la semántica de A. Greimas que esta investigadora toma como base para su propuesta y cuyo comprensión resulta fundamental para entender su metasemiología.

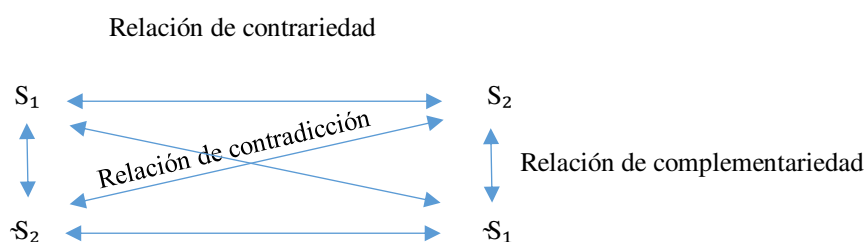
1.4.4.1. Pequeño excursio greimasiano

A fines de los años sesenta, un programa un poco distinto a los que hemos estado revisando fue iniciado por Greimas (1987 [1966]). A diferencia de la glosemática de Hjelmslev o la translingüística de Barthes que se centraban en los aspectos estructurales, Greimas vuelve al estudio de los sistemas de significación (*semántica*), pero añade una idea no tan nueva en este ámbito: el significado solo es aprehensible si es *narrativizado*⁸⁶. Dentro de lo que este autor llama el “recorrido generativo”, distingue entre *estructuras semio-narrativas*, cuyos constituyentes abstractos son reconstruidos mediante el análisis, y *estructuras discursivas*, es decir, el nivel de la manifestación textual. Asimismo, en las primeras, diferencia entre las estructuras semio-narrativas *profundas* (sintaxis fundamental y semántica fundamental), en las cuales se establecen las oposiciones binarias básicas –/bueno//malo/–, y las estructuras semio-narrativas *de superficie* (sintaxis narrativa de superficie y semántica narrativa), en las que se produce la transformación de esas oposiciones –de lo /bueno/ a lo /malo/ y viceversa–. Respecto a las estructuras discursivas, Greimas también las divide según sus componentes: sintaxis discursiva y semántica discursiva.

⁸⁶ En ese sentido, conviene mencionar la re-retorización de los estudios sobre artefactos literarios narrativos, operada en este campo por G. Genette con su serie *Figures* (1966-1972).

Recorrido generativo de Greimas		Componente sintáctico	Componente semántico
Estructuras semio-narrativas	Nivel profundo	Sintaxis fundamental	Semántica fundamental
	Nivel de superficie	Sintaxis narrativa de superficie	Semántica narrativa
Estructuras discursivas		Sintaxis discursiva Discursivización: a) Actoralización b) Temporalización c) Espacialización	Semántica discursiva a) Tematización b) Figuritización

Un aporte importante de este primer periodo de la semiótica⁸⁷ greimasiana (*semiótica de la acción*) es la presentación del *cuadrado semiótico* como estructura elemental de la significación. Este instrumento, tomado de las matemáticas (Grupo de Klein), permite distinguir una serie de “oposiciones diferenciales” (contrariedad, contradicción y complementariedad) que forman la semántica fundamental, las cuales pueden ser homologadas a ciertos aspectos de la sintaxis narrativa.



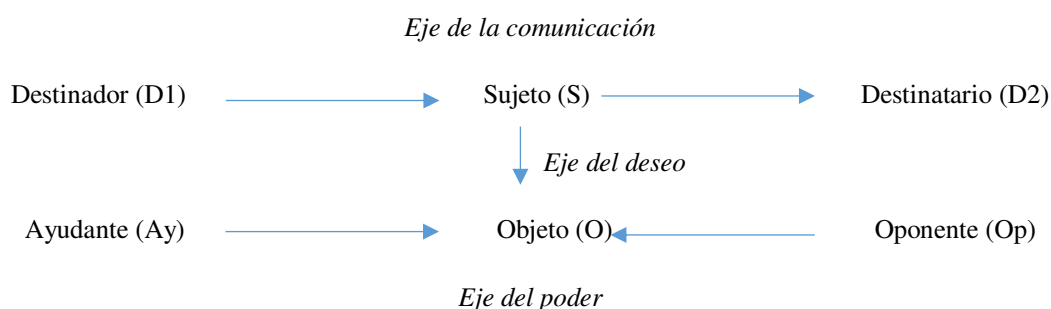
Además, destaca su adopción, para el análisis de la sintaxis narrativa, de las *funciones*⁸⁸ del ruso Vladimir Propp (1971 [1928]) y el concepto de *actante*⁸⁹ del lingüista Lucien Tesnière. Greimas propone seis categorías o fuerzas con las que

⁸⁷ Usaremos, a partir de aquí hasta el final de este subapartado, el término semiótica en lugar de semiología porque es de esa manera como aparece en los textos franceses, lo que demuestra, incluso en el ámbito galo, la hegemonía actual del mismo como ya lo hemos mencionado.

⁸⁸ E. Mélénski resume claramente la génesis de esta categoría de análisis: “La primera y la más importante operación a la que Propp somete el texto es su fraccionamiento, su segmentación en una serie de acciones sucesivas. A consecuencia de lo cual todo el contenido de un cuento puede ser enunciado mediante frases cortas semejantes a éstas: los padres parten hacia el bosque, prohíben a los hijos salir de casa, el dragón rapta a la doncella, etcétera. Todos los *predicados* reflejan la estructura del cuento y todos los *sujetos*, los *complementos* y demás partes de la oración definen el argumento. Aquí se sobreentiende la condensación del contenido en una serie de frases cortas; a continuación estas frases adquieren un sentido general: se reduce cada acción concreta a una función determinada cuyo nombre, bajo la forma de un sustantivo (*alejamiento*, *engaño*, *combate*, etcétera) designa una acción de manera abreviada. Se puede, utilizando la terminología contemporánea, calificar de sintagma narrativo a un fragmento determinado del texto que contiene una u otra acción (y por tanto su función correspondiente). Todas las funciones que se suceden cronológicamente constituyen una especie de secuencia sintagmática lineal” (1971: 185, cursivas del autor).

⁸⁹ Tesnière había definido esta categoría como: “Los seres y las cosas que toman parte en el proceso” (citado por Román 2007: 53).

elabora su *modelo actancial*⁹⁰, una herramienta más abarcadora para este tipo de análisis en la que establece tres ejes básicos: *comunicación (saber)*, *poder* y *deseo (querer)*⁹¹.



Conviene señalar que la semiótica greimasiana ha continuado su desarrollo en dos etapas más. Una segunda fase se inició con la introducción del concepto fenomenológico de *intencionalidad* del sujeto, “que sin identificarse al de motivación ni al de finalidad, reúne a los dos” y “permite concebir así al acto como una tensión que se inscribe entre dos modos de existencia: la virtualidad y la realización” (Latella 1981: 456). El tránsito que va de un extremo al otro pasa por cuatro modalidades: *querer*, *deber* (relación virtual con el objeto de deseo), *poder*, *saber* (relación actual y potencial) y *hacer* (conjunción realizada entre el sujeto y el objeto) (Greimas y Courtés 1979). Esta semiótica de las *competencias* y *performances* (*semiótica cognitiva*) será complementada, en la tercera fase, con el estudio de las pasiones y creencias (*semiótica de las pasiones*), y cómo estas modifican la actuación de los sujetos (Greimas y Fontanille 1994 [1991]).

Finalmente, podemos agregar que la semiótica greimasiana cuenta con valiosos desarrollos recientes⁹². Una figura importante de este panorama es Jacques Fontanille, a quien ya mencionamos anteriormente. Él participó en el perfeccionamiento de la semiótica de las pasiones junto a Greimas, para después continuar trabajando las relaciones tensivas entre la *mira* o intensión y la *captación* o extensión (*semiótica tensiva*) con Claude Zilberberg (Fontanille y Zilberberg 2004 [1998]). Esto lo llevó a

⁹⁰ Aunque su antecedente más directo fue Étienne Souriau que en su *Les deux cent mille situations dramatiques* (1950) había hecho una lista similar, de la que Greimas suprime a un séptimo actante: el *árbitro* (Ubersfeld 1993: 49).

⁹¹ Barthes se plegará a este programa con un corto ensayo titulado “Introducción al análisis estructural del relato” (1977 [1966]). En dicho trabajo, plantea como unidades de significación a la *frase* (menor) y el *discurso* (mayor). Esta última, como él mismo señala, había sido estudiada tradicionalmente por la Retórica.

⁹² Muchos de los libros de los autores de esta sección han circulado con muy poca diferencia de tiempo en nuestro medio gracias a la labor de los profesores Desiderio Blanco y Óscar Quezada Macchiavello.

plantear un modelo de análisis global (*semiótica discursiva*) en base a sus investigaciones (Fontanille 2001 [1998])⁹³ hasta incorporar la dimensión somática (2008) en su análisis (*semiótica del cuerpo*)⁹⁴. Finalmente, no podemos olvidar a Eric Landowski, quien ha trabajado, desde fines de los años setenta, en una *socio-semiótica* y ha propuesto, recientemente, un modelo semiótico de las relaciones interpersonales: *semiótica de las interacciones* (Landowski 2009 [2006])⁹⁵.

1.4.4.2. Categorías de análisis

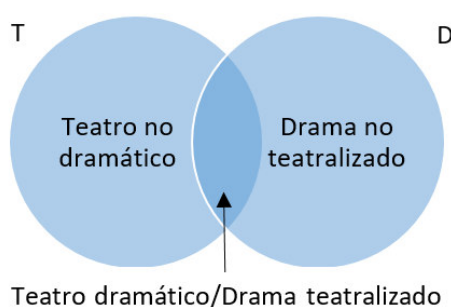
La propuesta de Ubersfeld nos puede servir para sintetizar varios de los conceptos previos que hemos ido esbozando. Esta autora parte de una oposición sencilla: *texto/representación*; sin embargo, cuando lo hace sigue pensando desde la semiología del teatro. Lo que Ubersfeld quiere evitar es, por un lado, el “fetichismo textual” (*logocentrismo*) que reduce el teatro al texto y, por el otro, el “rechazo radical del texto” (*escenocentrismo*). No obstante, como comentamos en otra parte, esta distinción no tiene sentido para un estudio semiológico del drama. Como hemos tratado de mostrar, teatro y drama hacen referencia a dos fenómenos distintos⁹⁶. Por ello, en lugar de colocar como Ubersfeld al texto (T) y la representación (R) como conjuntos que se intersectan, preferimos reemplazarlos por el drama (D) y el teatro (T):

⁹³ Fontanille plantea una ecuación entre el plano del contenido y el plano de la expresión y un nivel *interoceptivo* y otro *exteroceptivo*. Para él, la significación no depende del contexto, sino de la toma de posición sensible del sujeto o nivel *propioceptivo*. El “diálogo semiótico” entre ambos niveles se produce en este cuerpo imaginario que “es una construcción posterior a la cultura y la lengua, producto de ella y de sus categorizaciones inherentes. Pese a esto, se convierte en el eje a partir del cual es posible la significación [...] De este modo, la dimensión propioceptiva es tanto un punto de partida como un efecto. Pero si es un punto de partida, lo es para el discurso, y si también hablamos del cuerpo propio como un efecto, debe entenderse que lo es de algo que podríamos denominar el sistema semiótico preexistente” (Mondoñedo 2003: 72).

⁹⁴ Agradezco al profesor López Maguiña por haberme hecho reparar en este texto. Los campos sensoriales propuestos por Fontanille, especialmente el *de engastes* (*desembragado*), pueden ser usados para el análisis del teatro más que del drama.

⁹⁵ En un reciente artículo, Landowski ha reivindicado la vocación filosófica de la investigación semiótica, con lo que ha puesto en entredicho a la tradición greimasiana: “Para constituirse en teoría y en método operativo, la semiótica estructural debía concebir su objeto, como un objeto de ciencia. Eso condujo a pasar de una reflexión general referida al ‘sentido vivido’ a una problemática del ‘sentido manifestado’ – primera reducción– y de ahí, segunda reducción, a una analítica del texto enunciado, olvidando con ello y por largo tiempo ‘la vida’. La semiótica se convirtió así, tal vez, en una ‘ciencia’ –sin ninguna duda, en un método– pero desconectada de aquello que, para una disciplina consagrada a la búsqueda del sentido, es, dígame lo que se quiera, la única cuestión que vale la pena: comprender mejor cómo, en qué condiciones, por qué procedimientos nuestra presencia en el mundo llega a tener sentido” (2012: 129).

⁹⁶ Retornemos a la etimología. El primero proviene de la voz griega θέατρον, que significa ‘lugar para mirar’. En cambio, el segundo, del griego δράμα, como ya lo detallamos en el apartado dedicado a Aristóteles, quiere decir ‘resultado de la acción’. Así, mientras uno hace referencia al medio, al espacio visual en el que irrumpe algo; el otro se centra en el producto, en el efecto de una acción, es decir, en la transformación en *el estado de las cosas*.



Por lo tanto, al no guardar una relación de identidad completa, es lícito deducir la existencia de tres posibilidades: *i*) teatros no dramáticos, *ii*) teatros dramáticos o dramas teatralizados y *iii*) dramas percibidos sin mediación del teatro. Como vemos, nuestra confusión parte de generalizar el caso de las obras que se encuentran en la intersección de ambos conjuntos. Este error conduce a Ubersfeld –como a Bobes (1987, 1988, 1997, 2004) y a García (1991, 1997 [1981])– a afirmar que la obra dramática se distingue por su vocación teatral. Así, cuando señala acertadamente que obras como estas deben ser analizadas con unos instrumentos específicos, yerra al suponer que esto pondrá de relieve “los núcleos de *teatralidad* del texto” (1993: 16, cursivas nuestras), cuando lo que una lectura de este tipo debe hacer es mostrar su autonomía respecto al teatro. Por lo tanto, su siguiente distinción, *texto del autor/texto del director*, carece de valor para nosotros. La obra dramática es producto de una instancia de la enunciación fijada por el texto.

Ubersfeld descarta la existencia de un *signo teatral*⁹⁷. Como hemos visto, esa discusión tampoco nos compete. Entendido en un inicio la obra literaria como un signo de carácter diádico (lingüístico-inmanente), nosotros hemos ampliado esta visión con el modelo triádico de Peirce (semiótico-trascendente), dentro del cual hemos destacado su

⁹⁷ Con ello, se opone al célebre semiólogo del teatro polaco T. Kozwan, quien señala trece sistemas de signos con sus respectivas unidades: los dos primeros relacionados al texto oral (la palabra, el tono), los seis siguientes al actor (la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario) y los últimos cinco a la puesta en escena (los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y los efectos sonoros): “la unidad semiológica del espectáculo es un segmento que contiene todos los signos emitidos simultáneamente, segmento cuya duración es igual a la del signo de menor duración” (1997: 152). En la misma época, fines de los sesenta, el énfasis puesto por este autor sobre el trabajo del actor coincide con el de su compatriota, el director de teatro J. Grotowski, creador del *teatro pobre*. Otro polaco, Alter (1988), prefiere hablar de *signos escénicos primarios* (icónicos) y *secundarios* (culturales). Por otro lado, en la misma línea que Ubersfeld, Bobes señala que en lugar de signos teatrales, se debe hablar de *formantes semánticos*: “Los formantes son unidades que no constituyen códigos ya que no suelen cubrir todo un campo sémico y no mantiene una relación de oposición entre ellos por los mismos criterios: la forma de expresión puede ser cualquier objeto y no está en serie con otros, ni se combina con ellos mediante normas sintácticas previas” (1988: 213).

Terceridad como símbolo “arbitrario”. Más interesante nos parecen sus reflexiones sobre la connotación de la obra dramática. Como ya lo había resaltado Hjelmslev, esto se debe que en las semióticas consideradas como literarias, aparte de una significación denotativa, se implican otras significaciones.

Otro aspecto a destacar son sus breves apuntes sobre la *referencialidad* y la *comunicación* en el drama/teatro. Sobre el primer aspecto, su problema es doble porque tiene que responder por el *referente del texto* (rT) y el *referente de la representación* (rR), lo que la lleva a infructíferas disquisiciones. En nuestro caso, rT es el objeto del modelo peirceano, es decir, el mundo representado. Sobre el segundo, lo poco que dice se basa en la teoría de las funciones del lenguaje elaborada por R. Jakobson (1988): *emotiva, conativa, referencial, fática, metalingüística y poética*. En nuestro caso, nos interesa resaltar la conativa porque, como hemos visto al referirnos al nivel enunciativo de la literatura, las obras tienen una instancia de enunciación doble, formada por un sujeto enunciador y un sujeto enunciatario. Este último es el destinatario final de todos los enunciados del texto.

En cambio, son más sugestivas las opiniones de Ubersfeld sobre otra oposición, *denegación/ilusión* teatral, que pueden ser traducidas en la obra dramática a las referidas sobre la *ficción* literaria⁹⁸. La escritura dramática nace de los escrúpulos epistemológicos de un sujeto que no quiere focalizar su relato sobre la base de la narración, sino sobre el diálogo. Así, la subjetividad del dramaturgo se desdobra en la construcción del lector ideal de su texto para quien despliega el mundo representado/diégesis, a través de la elaboración de dos dispositivos de significación: una voz narrativa reducida a su mínima expresión y un conjunto de voces involucradas directamente en la acción. El autor textual del drama “ordena” al lector una sola cosa: ¡Imaginad! En este caso, no se trata de un imperativo distinto al que se establece en otros géneros considerados como literarios y que posibilita el *pacto ficcional*, pero su *fuerza ilocucional* es mayor porque la tarea lo obliga a (re)construir una imagen del mundo a partir de coordenadas espaciales poco profundas y una temporalidad algo imprecisa, debido a la casi desaparición del narrador y a la pugna constante de los contextos semánticos de los personajes.

⁹⁸ Las líneas siguientes fueron escritas a partir de la lectura de las ideas de F. Martínez (2001 [1992]).

Al mismo tiempo, este mundo poblado de voces está ordenado para producir peripecias y reconocimientos (ἀναγνώρισις, ‘anagnórisis’), encadenando acciones hasta un desenlace verosímil pero de una perfección imposible. En eso, el teatro se diferencia, una vez más, del drama, porque “cualquier atentado textual o escénico a la lógica corriente del ‘buen sentido’ es teatralidad” (Ubersfeld 1993: 39).

El modelo actancial en el drama⁹⁹

Ubersfeld señala que aunque una obra dramática, al igual que una novela, suele tener una extensión considerable, debe ser analizada de manera íntegra. En ese sentido, se presentan ante el investigador dos opciones. La primera es reconstruir la *fábula*, es decir, la historia de la que trata el drama, pero esta es “una investigación secundaria” que “convierte al drama en relato no dramático” (1993: 42). La segunda, en cambio, consiste en determinar las *macroestructuras* textuales. Tomando en cuenta los aportes de T. Van Dijk, señala que

por debajo de la infinita diversidad de relatos (dramáticos o de otra especie) subyace sólo[sic] un limitado y escaso número de relaciones entre términos mucho más amplios que los personajes o acción; a estas relaciones les daremos el nombre de *actantes* (1993: 43).

Así, el análisis actancial propuesto por Greimas se muestra como “un instrumento de gran utilidad para la lectura del teatro” (1993: 48); en nuestro caso, del drama. Somos conscientes de que su utilización para analizar la obra de nuestra dramaturga nos permitirá hacer un estudio detallado de la transformación de la acción del drama con todos los alcances y limitaciones que un enfoque estructuralista de este tipo posee.

No volveremos a explicar cuáles son las seis funciones del modelo actancial greimasiano; sin embargo, si debemos hacer hincapié en que no se debe confundir al *actante* –un elemento de relación– con el *personaje*¹⁰⁰ –una elemento del mundo representado– por tres razones: *i*) el actante puede ser una abstracción o una agrupación de personajes; *ii*) sucesivamente, un personaje puede cumplir varias funciones actanciales; y *iii*) un actante puede estar ausente del diálogo relatado. Los actantes representan funciones que movilizan la acción, pero carecen de rasgos semánticos

⁹⁹ A partir de este punto, reemplazaremos la palabra ‘teatro’ o ‘teatral’, tal y como aparece en la reflexiones de Ubersfeld, por la de ‘drama’ o ‘dramático’, salvo que indiquemos lo contrario.

¹⁰⁰ De hecho, como bien advierte esta autora, “el discurso del personaje se halla con frecuencia [...] en contradicción con su papel actancial” (1993: 76).

característicos (p. ej. *el oponente*). Estos se manifiestan en la diégesis, a través de los actores, “un elemento animado caracterizado por un funcionamiento idéntico” (1993: 78), identificado por la presencia o ausencia de un conjunto de rasgos distintivos binarios a los que llamaremos *semas* (p. ej. *el gobernante castigador*). Cuando los rasgos están demasiado codificados se convertirá en un rol¹⁰¹ (p. ej. *el Tirano*). Finalmente, un actor/rol puede ser desempeñado por un personaje, un ente individualizado en el relato mediante un *lexema* (p. ej. *Leonardo*, para el caso de *El Sistema Solar*). No obstante, como en el caso de la relación actante/personaje, existe la posibilidad de que el actor/rol sea desempeñado por varios personajes o un personaje cumpla el papel de varios actores/roles.

Ubersfeld destaca la importancia de cuatro parejas actanciales. La primera es la pareja *ayudante-oponente*; cuyos componentes, en determinado momento del desarrollo, pueden intercambiar funciones o cuya distinción puede ser ambigua (Mefistófeles en el *Fausto* de Goethe).

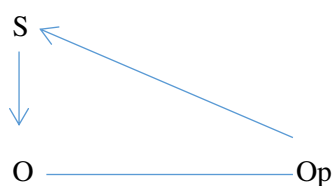
La segunda es la de *destinador-destinatario*; los cuales, en la mayoría de casos, son más “motivaciones” abstractas del sujeto que personajes concretos. Cabe mencionar la posibilidad de un *doble destinador* (un elemento abstracto detrás de un elemento animado) o de un *destinador vacío*. En cuanto al destinatario, su presencia marcada denota cierto determinismo en el drama, mientras que su ausencia un vacío existencial en la acción del sujeto. Por último, podemos agregar que debido a que el discurso dramático dialogado tiene un *doble destinatario*, en definitiva, el lector construido textualmente también puede ocupar virtualmente esta casilla.

La tercera pareja, *sujeto-objeto*, es la más importante del relato dramático. Sin embargo, no se debe confundir al *sujeto* de la acción con el *héroe*. Este último suele ser aquel que tiene más replicas en el diálogo, el que aparece más en la acción; pero no necesariamente quien la conduce. El sujeto debe ser siempre un ente animado (individual o colectivo/humano o no humano), pero nunca una abstracción. En cuanto al objeto, este puede ser abstracto, pero debe estar siempre representado metonímicamente a través de un elemento lexical del diálogo.

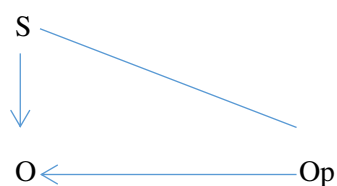
¹⁰¹ Esto ocurre, generalmente, por dos razones: una diacrónica, en las tradiciones dramáticas cuyos textos responden a estructuras populares, como en la *Commedia dell'arte* o las obras del Siglo de Oro español; otra sincrónica, cuando estamos ante subgéneros dramáticos bastante delimitados como la tragedia, la comedia o el melodrama.

Por último, la pareja *destinador-sujeto* evita la “psicologización” de los actantes o de los personajes, es decir, pensar en ellos como en “personas” autónomas. El eje del deseo que conecta a S con O, solo tiene sentido si es leído incrustado en eje de la comunicación: *D1 quiere que S desee/busque a O para entregárselo a D2*. Simultáneamente, en “una verdadera dramatización, el oponente es también sujeto de una proposición de ‘deseo’, semejante y de sentido contrario a la del sujeto” (1993: 58).

Sobre la trascendencia del eje del deseo¹⁰², Ubersfeld comenta que “el odio o la venganza [...] no pueden nunca informar o investir la flecha del deseo, que es siempre, *positivamente*, deseo de alguien o algo” (1993: 59). Sin embargo, este deseo puede estar investido por una serie de motivaciones negativas que permitan su cumplimiento. La centralidad de este eje radica, además, en que a partir de él se formaran tres triángulos *actanciales*. El *triángulo activo* es el del conflicto entre S y Op y puede cristalizarse como una *oposición existencial* (1a) o como *rivalidad* (1b):



1a. El oponente del sujeto

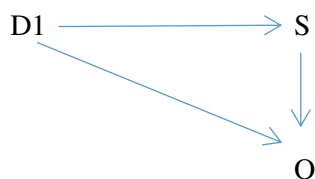


1b. El oponente del objeto

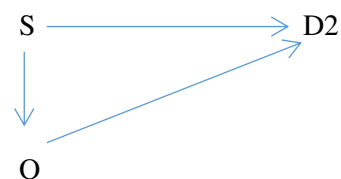
El segundo es el *triángulo psicológico* (2) que, a su vez, muestra cómo O “no es elegido solamente en función de las preferencias del sujeto sino en razón de todas las determinaciones socio-históricas [D1] que lo enmarcan”¹⁰³ (1993: 62). Por último, el *triángulo ideológico* (3) es el reverso del anterior, porque muestra de qué manera la acción del drama retorna a “la idea que los hombres se hacen de situación socio-histórica en la que se encuentran” (1993: 63, cursivas de la autora). En este caso, estamos ante el interpretante convertido en nuevo representamen, pero ya no del mundo imitado, sino del que está más allá de las palabras.

¹⁰² Sin embargo, es posible notar la paulatina desaparición del deseo de S en la obras de algunos autores del teatro del absurdo como S. Beckett y E. Ionesco.

¹⁰³ Por eso, solo en el caso de que la casilla del D1 estuviera vacía, podríamos hablar de una verdadera autonomía del sujeto con en el *Ricardo III* de W. Shakespeare o en el *Don Juan* de Molière.



2. Triángulo psicológico



3. Triángulo ideológico

Sin embargo, hasta aquí, el análisis actancial no revela nada específicamente dramático, es decir, nada que no pueda ser aplicado a textos de otros géneros literarios. Por eso, Ubersfeld introduce el principio de *reversibilidad*. Una inversión posible en el texto dramático es la que convierte a S en O y viceversa. Otra posibilidad es que Op se convierta en S. De hecho, es posible incluso constatar que dos modelos actanciales funcionan a la vez, lo que demuestra que el drama se constituye, en todo momento, a partir de un conflicto continuo. También, se pueden producir casos de estructuras actanciales más complejas. Una de ellas es el *contrapunto*, cuando dos modelos actanciales comparten un elemento en la misma función, pero sus actantes nunca se interfieren entre sí. Otro caso es el *desdoblamiento* que ocurre cuando un elemento de un modelo actancial da inicio a otro¹⁰⁴ y, por lo tanto, cumple más de una función.

A continuación, comenzaremos por ese primer elemento del análisis de los elementos de la diégesis, el personaje, antes de continuar con el espacio y el tiempo dramáticos.

El personaje dramático

La función del personaje es fundamental porque sus enunciados, gravitantes en el discurso dramático, son los que crean el relato y, por lo tanto, a través de ellos se nos presenta el estrato profundo del mundo ficcional construido por el texto. Si en la narrativa, es el narrador/relator quien construye al espectador ficcional; en el drama, el responsable de esta tarea es el personaje.

¹⁰⁴ Como recomienda Ubersfeld, el análisis actancial es más útil no cuando se elabora un esquema global para la totalidad de la obra, sino cuando se realizan varios según la determinación de secuencias previamente establecidas, las cuales no necesariamente deben responder a las que están marcadas por el texto (*actos, escenas o cuadros*). Entonces, la segmentación es tarea fundamental en todo acercamiento de este tipo.

Ubersfeld critica la noción “tradicional” de personaje. Las visiones esencialistas del mismo deben ser descartadas¹⁰⁵, así como los *metatextos* que se han acumulado sobre algunos personajes célebres según las lecturas de cada época¹⁰⁶. Siguiendo a F. Rastier, la autora señala que la deconstrucción del personaje fue iniciada por V. Propp, “quien puso el acento sobre la *acción* en detrimento del *agente*” (1993: 87). Por ello, agrega que es innecesario distinguir entre la *calidad* y la *acción* de un personaje. Así, “X es amante” está en relación directa con que “X ama a Y”.

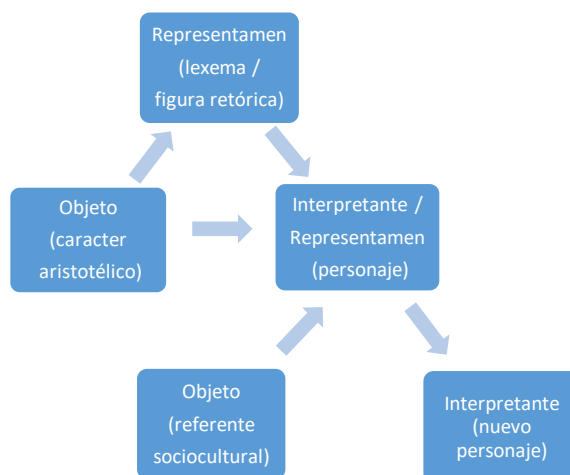
En ese sentido, el personaje debe ser entendido como “un elemento decisivo de la verticalidad del texto” (1997: 88). Su función es, en términos saussureanos, paradigmática más que sintagmática. En lugar de ser una unidad semiológica de la obra dramática, se trata de un punto de intersección de los sistemas actanciales y actorales. Así, todo análisis que aísle al personaje del sistema semiótico al que pertenece será siempre “provisional”.

Según Ubersfeld, en su condición de lexema, el personaje cumple tres funciones. La primera es *retórica*. El personaje puede ser una i) *metonimia*, si aparecen en lugar de otros lexemas en el texto; una ii) *metáfora*, si posee un significado añadido como resultado de una condensación semántica; y un iii) *oxímoron*, si es que agrupa semas contradictorios. Ubersfeld señala que el personaje representa, a su vez, metonímicamente y metafóricamente, a un referente más amplio, de carácter histórico-social, lo que propiciaría la imagen de un nuevo personaje¹⁰⁷, tanto del pasado como del presente, referente de una comunidad o íntimo. En ese sentido, podemos volver a nuestro modelo triádico de signo y completar la intuición de nuestra autora:

¹⁰⁵ Ubersfeld descalifica toda perspectiva “psicologizante” o psicoanalítica, así como sociológica o historicista.

¹⁰⁶ La autora pone como ejemplos las diversas lecturas, muchas de ellas contradictorias entre sí, que se han hecho de la Fedra de J. Racine. Desde que es una “imagen de la pasión” hasta una “cristiana desamparada por la gracia”.

¹⁰⁷ Un *fantasma* en el sentido lacaniano del término.



En segundo lugar, el personaje cumple una función *connotativa* (Hjelmslev) debido a que despierta una serie de significaciones intra e intertextuales en el lector. Por último, esta dispersión semántica se reagrupa en torno a él.

Aunque se puede seguir pensando en el personaje como en un *individuo*, cuya primera determinación es el nombre; luego, sus características “físicas” y “psicológicas”; y, finalmente, su ubicación como parte de un “proceso histórico” específico; nosotros preferiremos caracterizarlo, en nuestro análisis de *El Sistema Solar*, a partir del sistema actoral. Este acercamiento será complementado con el papel fundamental que cumple desde el punto de vista de su ubicación en la estructura ontológica-semiótica de la obra: formar parte de la acción, pero encargarse del relato. Para ello, utilizaremos la categoría de *contexto semántico* de Veltruský que detallaremos en el Capítulo III de esta tesis. Sin embargo, debemos recordar un aspecto importante.

Siempre nos referiremos al personaje como emisor de una enunciación representada, ya que, de lo contrario, parecería que todo discurso en la obra dramática tiene dos sujetos de enunciación —el personaje y el autor “ideal”¹⁰⁸—, en una especie de juego simétrico con los dos receptores —el interlocutor del diálogo y el lector “modelo”— de los que hemos hablado al explicar la idea de doble destinatario de Ubersfeld. Sin embargo, esta “doble enunciación” no es tal en realidad, porque solo la del autor construido en el texto es la enunciación concreta y la otra no es más que un simulacro,

¹⁰⁸ Aquel modelo de intencionalidad que reconstruimos a partir de la lectura del texto, no el autor “real” con una existencia biográfica independiente de la obra.

un medio instrumental¹⁰⁹ –como el narrador o el yo-poético– para el cumplimiento de aquella. Por eso, en esta sutil diferencia “se sitúa la falla inevitable que separa al personaje de su discurso y le impide constituirse en verdadero sujeto de la palabra” (Ubersfeld 1993: 101).

El espacio dramático

Como lo señalamos en una nota anterior, la escritura es el acto de fijar espacialmente lo temporal (García 1997). Entonces, podemos hablar de una “espacialidad” de la página en blanco, pero caeríamos de nuevo en la confusión de analizar la obra a partir de su soporte material, como artefacto físico y no como un texto. Esa no es la espacialidad a la que nos referiremos y que han explotado los poetas desde la Antigüedad¹¹⁰.

En cambio, nuestro sentido de espacio tiene que ver con el *lugar* donde los seres representados ejecutan sus acciones e interactúan entre sí. Ese lugar, como esos personajes, está construido con palabras. Una primera característica del espacio dramático, que lo aleja del espacio de la narrativa, es la noción de *profundidad*. Ubersfeld dice que “el texto de teatro posee todavía menos relieve que cualquier otro texto” (1993: 109) porque sus descripciones, presentes en las acotaciones, son bastante “flojas” y más “funcionales” que poéticas. Sin embargo, las descripciones del espacio de la épica griega también son escuetas. Una razón para ello es que el mundo griego – cuna del drama– era profundamente antropocéntrico (Romilly 1997 [1992]). Por eso, en los poemas homéricos, el espacio se despliega a partir de la descripción de una sucesión de cuerpos en movimiento¹¹¹ (Auerbach 1950 [1946]). La pervivencia de esta forma de estructurar el espacio en el drama puede justificar la tercera hipótesis de Veltruský: la continuidad de ciertas matrices a través del género. Así, en los subgéneros modernos, como la novela o el cuento, el espacio vacío parece preceder a los cuerpos a través de las descripciones; en cambio, en los más antiguos, como la épica, la tragedia o la comedia, la aparición de los cuerpos es anterior a la del espacio¹¹². De hecho, los

¹⁰⁹ De hecho, ese es su sentido etimológico de ‘personaje’: πρόσωπον (*prósōpon*), ‘máscara’.

¹¹⁰ La *poesía visual* ha estado presente desde Simmias de Rodas (siglo II a. C.) hasta Apollinaire.

¹¹¹ O, en el caso del *Génesis*, la otra fuente de la tradición occidental, no se despliega para nada.

¹¹² Una clave de esto puede deberse al desarrollo de la perspectiva como expresión de la visión del mundo de una época, como señala E. Panofsky (2003 [1924-1925]), con el paso de una perspectiva angular (Antigüedad) a una geométrica (Renacimiento).

cuerpos lo crean cuando sus movimientos y desplazamientos son narrados o cuando “toman la palabra”.

Como señala Ubersfeld, el espacio dramático es un *dato inmediato del texto*, el cual está sobre todo presente en los paratextos, acotaciones y didascalias de tres maneras: *i)* como indicaciones de lugar, *ii)* como los nombres de los personajes que lo “ocupan” y *iii)* como las indicaciones de gestos o movimientos. Sin embargo, también puede haber datos del espacio dispersos en los diálogos. Por eso, conviene prestar atención a todos los elementos de la obra dramática.

El siguiente punto requiere ser tratado con sumo cuidado. Es verdad que el referente de la obra dramática, tanto en términos espaciales como temporales, puede parecer *doble*. Por un lado, estaría el mundo representado. Por el otro, serían el lugar y la duración de la puesta en escena. Debemos evitar confundir mundo representado con realidad. Así como se puede “esencializar” al personaje hasta dotarlo de una psicología, se puede “esencializar” al espacio y al tiempo hasta hacerlos coincidir con referentes concretos y dotarlos de existencia geográfica y epocal. Se trata del mismo error. Por suerte, en el drama, la *ficcionalidad* del mundo representado –ficcionalidad que también está presente en la lírica y en la narrativa– es más evidente, justamente, gracias a ese *efecto de planitud* del que habla Ubersfeld¹¹³.

Otro desacierto es suponer –como lo hace Ubersfeld– que el mundo representado por el drama es un simple escenario. Esta ha sido la razón por la cual muchos autores han pensado en la obra dramática como destinada fatalmente a su reelaboración teatral. La respuesta que oponemos a esta visión reductora de la referencialidad dramática, tanto para el problema del espacio como para el del tiempo, es que *el referente en este género*

¹¹³ De hecho, la idea de ficcionalidad puede ser entendida como el distanciamiento que se produce en la percepción del lector entre la figura del *autor real* (persona biográfica) y la del *autor ideal* (intencionalidad del texto). Podríamos resumir nuestras ideas con el siguiente cuadro:

Género (literario)	<i>Historia y autobiografía</i>	<i>Poesía</i>	<i>Épica</i>	<i>Narrativa</i>	<i>Drama</i>
Distancia	Autor real = Autor ideal	Autor real \approx Yo poético	Autor real \approx Recitador	Autor real \neq Autor ideal	Autor real \neq Autor ideal
Grado	No ficcionalidad	Semificcionalidad	Semificcionalidad	Ficcionalidad	Ficcionalidad

Como vemos, entre mayor es la distancia, el *pacto ficcional* es más fuerte y esto se refleja en la creación de un mundo más autónomo y que, en teoría, necesita menos de su verificación con la realidad. Por otro lado, sobre el proceso de *ficcionalización* en el teatro –distinto al del drama– puede revisarse a Toro (1988).

es un mundo representado espacial y temporalmente de forma metafórica. Nosotros lo denominaremos –siguiendo la propuesta del ruso M. Bajtín (1989)– *cronotopo dramático*¹¹⁴. Una estructura autónoma en la que *todo es significativo*¹¹⁵, y que maneja sus propias convenciones, siendo la primera de ellas que los personajes son al mismo tiempo los participantes y los principales focalizadores de la acción.

Lamentablemente, el estudio de Ubersfeld se centra en la conversión de la espacialidad del “texto dramático”¹¹⁶ en el espacio de la representación teatral; y desatiende la investigación exclusiva del primero. No obstante, para los fines de este trabajo, es de utilidad su idea de definir el espacio dramático a partir de la delimitación de los campos semio-lexicales aparecidos en el artefacto textual:

- a) Lexicales: naciones (*Perú*), ciudades (*Lima*), lugares comunes (*sala, infierno*)
- b) Semántico-sintácticos: adverbios del lugar (p. ej. *abajo, aquí*) junto con los términos reemplazados y sintagmas proposicionales (p. ej. *en un sillón, de él*)
- c) Objetuales¹¹⁷: cuanto puede ser figurable (p. ej. *árbol de Navidad, Niño Jesús*)

Con estas listas, se deben reconstruir los paradigmas para establecer los espacios en conflicto dentro de la obra dramática: “Toda sintaxis narrativa puede ser entendida como la apropiación o la expropiación de un determinado espacio por el personaje o los personajes principales” (1993: 124). Esta *oposición binaria* entre dos espacios dramáticos es otra de las características estructurales de la acción dramática. Así, actores/roles cumplen sus funciones, según sus rasgos distintivos, debido al espacio en

¹¹⁴ “En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico” (Bajtín 1989 [1937-1938]: 237-238).

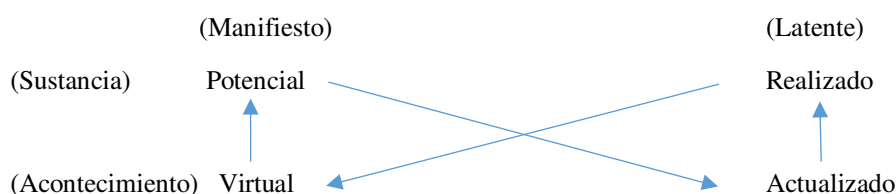
¹¹⁵ Como dice Ubersfeld sobre el teatro, pero que nosotros aplicamos al drama: “un universo espacializado en el que el azar se hace inteligible” (1993: 117). Aquí radica el valor didáctico del drama, ignorado por Platón, porque permite que el lector experimente las leyes de un mundo cerrado que su experiencia cotidiana solo muestra como azaroso.

¹¹⁶ *Partitura* para la autora y que, por eso, no llamamos “obra dramática”.

¹¹⁷ Según Ubersfeld, “es objeto, en un texto, lo *no-animado* (para que el personaje se convierta escénicamente en objeto ha de transformarse en *no-animado*, con los rasgos distintivos de lo *no-animado*: la no-palabra y el no-movimiento)” (1993: 138). Estos también deben ser sometidos a un cómputo lexical y se debe distinguir si su función es *utilitaria, referencial o simbólica*.

el que se encuentren. Por ejemplo, en el caso de *El Sistema Solar*, la protagonista – Eburne – es la anfitriona de la reunión familiar, es “anfitriona” en tanto que el espacio dramático es el de “su casa”.

Por último, podemos agregar la problemática de lo que Ubersfeld denomina el *fuera de escena textual* –lo que para Bobes (2001), en su *semiótica de la escena* centrada en la obra teatral, es lo “latente”¹¹⁸– pero al que el texto hace referencia en todo momento de manera metonímica. Podemos afinar esta intuición de la investigadora española con los planteamientos de los *modos de existencia* de Fontanille (2001). Así, el texto puede dar pie a dos tipos de espacios: unos *manifiestos*, actuales o realizados, y otros *latentes*, virtuales o potenciales.



Si tomamos a la obra como un único enunciado, podemos suponer que moviliza, al mismo tiempo, a todas las modalidades en torno a su propia actualización. Así, existirá una continua dinámica, por un lado, entre un espacio actualizado, pero no realizado; y otro plenamente realizado; y, por el otro, entre un espacio que sirve como el modelo paradigmático (potencial) de la realización concreta y otro que corresponde al conjunto de posibilidades del mismo (virtual). Por último, como metáforas de los movimientos de la acción, todos estos espacios pueden sufrir de cualquiera de la siguientes transformaciones internas: *i) deslizamiento* de un elemento de un conjunto a otro, *ii) descomposición* de un conjunto en el que se incluye un elemento extraño, *iii) derrumbamiento* de un conjunto por la pérdida de un elemento estructural, *iv) expulsión* de un elemento perturbador o *v) reagrupamiento* en otras configuraciones por pérdidas o adiciones.

El tiempo dramático

Para Ubersfeld, como correlato de la falta de profundidad del espacio dramático, la obra suele presentar también una temporalidad “vaga”, difícil de captar. Para ella,

¹¹⁸ Para Bobes (2001), el espacio escénico es un *continuum* formado por tres instancias: el espacio “patente” (visible), el espacio “latente intraescénico” (invisible) y el espacio “latente extraescénico” (referencial). Este último es el espacio de la cultura o del Sujeto de Poder/Saber.

esta característica es compartida por las dos *temporalidades* que se encuentran en el teatro: “la de la representación” y “la de la acción representada”. En cambio, para nosotros, la obra dramática posee otro tipo de temporalidades en pugna: “la de la experiencia de la lectura” y “la del cronotopo”. Es obvio que estas dos temporalidades no coinciden entre sí. La primera temporalidad es discursiva. De ella no nos ocuparemos. La segunda, textual, es la que nos importa porque afecta la forma en la que está constituido el cronotopo dramático.

Según la estudiosa francesa, existe una *dialéctica del tiempo* entre la unidad y la discontinuidad. Aquí debemos recordar lo apuntado en una nota anterior. Fue L. Castelvetro quien, en la segunda mitad del siglo XVI, agregó las famosas unidades de tiempo y espacio al teatro. Respecto de la primera, lo importante fue que señaló que los hechos mostrados en la obra no debían transcurrir en más de un día. Esta regla fue aceptada por el teatro clasicista francés del siglo XVII y es el que tiene en mente Ubersfeld cuando habla del teatro de la unidad temporal. Sin embargo, en términos estrictos, ni siquiera ese teatro está libre de discontinuidades. Una pieza realmente sin suturas es aquella en la que los hechos ocurren sin divisiones de actos en el texto, o sin oscuridad y telón en la representación. Ese es justamente el caso de *El Sistema Solar*¹¹⁹.

“La unidad de tiempo inscribe a la historia, no como proceso, sino como fatalidad irreversible, inmutable” (1993:147). En ese sentido, cronotopos como el que construye nuestra obra, “clásicos”¹²⁰ en su planteamiento, son *atemporales*. Esta situación produce dos efectos en el lector: *i*) no tiene que completar las lagunas de la historia, *ii*) no percibe la heterogeneidad entre el tiempo de su experiencia y el representado por el texto. Así, lejos de producirse una inmersión en el plano del contenido, el lector/espectador centra su atención en el plano de la expresión, en la “ceremonia”. Sin embargo, la dicotomía entre unidad continua y progreso discontinuo no es absoluta porque la primera no llega a abolir la referencia histórica y la segunda no impide la unidad dramática.

¹¹⁹ Como comenta la dramaturga: “Me gusta mucho el reto de escribir sin elipsis. Creo que es una tentación para nosotros, los dramaturgos, hacer cambios de escena. Yo recuerdo que Alonso Alegría siempre decía en su taller que lo más difícil era escribir en tiempo real. Entonces cada vez que alguien cortaba una escena o hacía un apagón decía: ‘Ahí, en el apagón, es donde está ocurriendo lo más interesante, no seas cobarde, cuéntalo’” (Arenas 2014a).

¹²⁰ A diferencia de las dramaturgias barrocas (W. Shakespeare, P. Calderón), de algunas románticas (V. Hugo) y del teatro épico (B. Brecht).

Asimismo, el tiempo puede ser representado espacialmente. De hecho, ese es el sentido del término ‘cronotopo’. Por un lado, en el caso de espacios dramáticos simultáneos, unos pueden mostrar una progresión de la acción continua y otros, sincopada. Esto responderá a que son dos formas del relato distintas. Por otro lado, la recurrencia de los mismos espacios puede dar cuenta de un estatismo temporal; pero también de un cambio, si es que aquellos sufren alguna modificación.

“La escritura teatral es una *escritura en presente*” (1993: 152). El cronotopo dramático se caracteriza por desarrollarse en un *aquí y ahora* que parece coincidir con el *aquí y ahora* del discurso, porque los hechos representados por el drama están presentados desde la focalización de los personajes, con lo que dan la impresión de sucederse conforme avanza la lectura del texto. Por esta misma focalización del relato, el pasado y el futuro de la diégesis parecen estar contenidos en el presente. Así, en las partes en las que se reconstruye una escena acaecida tiempo atrás, esa escena se torna contemporánea de la acción principal.

Al igual que en el caso del espacio, en el *incipit* de una obra dramática (paratextos, acotaciones, didascalias y primeras réplicas), abundan los indicios temporales, los cuales pueden ser:

- a) Nombres de los personajes: históricamente conocidos o marcados por el idioma (griego clásico, castellano del Siglo de Oro, castellano costeño del Perú)
- b) Periodos, época o estilos mencionados (históricos o legendarios)
- c) Indicaciones sobre los objetos (“decorado” del escenario en términos teatrales) o los personaje (“vestuario” de los actores)

Todos estos signos, a su vez, pueden hacer referencia a un tiempo anterior, *superviviente* o en *ruinas*. En ese caso, debemos resaltar la importancia del “viejo”, *presencia viva del pasado* según Ubersfeld, y cuya significación es doble, como veremos más adelante, en nuestra obra¹²¹. También, puede existir un grado cero de historicidad —propio de la mayoría de las obras de Mariana de Althaus—, cuando las marcas son mínimas. Con ello, se revela una paradoja del tiempo dramático: entre más indicios temporales de la actualidad presente el texto, más historicista y *demodé* es

¹²¹ En el caso de *El Sistema Solar*, presentes a través de la figura del padre de familia, Leonardo, y del retrato del abuelo, Aurelio.

(como en los melodramas o en los libretos del “teatro comercial”); en cambio, en el caso contrario, la ausencia de referencias parece instalar al cronotopo en el presente de su lectura.

Respecto a la progresión de la acción dramática, las acotaciones, didascalias y diálogos son un claro punto de apoyo a través de los:

- a) Cambios de estación u horarios del día
- b) Cambios de espacio dramático (todo cambio de espacio connota un cambio de tiempo, salvo que se indique lo contrario)

Gracias a ello se genera el *ritmo dramático*. Así, un gran número de acontecimientos que adelanten la acción¹²² en un corto periodo y en un mismo espacio puede dar la impresión de un ritmo vertiginoso o, si es un periodo más extenso y están disgregados en varios espacios, de uno lento. Antes de pasar a explicar un modelo de segmentación del tiempo dramático, podemos agregar que Ubersfeld propone, también, el recuento de los *significantes temporales* presentes en las intervenciones de los personajes:

- a) Determinantes temporales: adverbios (p. ej. *ahora, ya*), sintagmas preposiciones (p. ej. *por última vez, en la mañana*) y cláusulas relativas
- b) Tiempos verbales: especialmente el pasado, del que ya hablamos, y el futuro que marca la *urgencia* del personaje

Por último, el estudio de las secuencias que cierran una obra es clave, porque “suponen un giro en el sentido del tiempo: la muerte, la ceremonia matrimonial, la guerra, la paz...” (1993: 158). Asimismo, se debe estudiar el cambio de los tiempos verbales en las intervenciones finales de los personajes porque muestra la *significación ideológica* de la obra: apertura al futuro (*final abierto*) o regreso del presente/pasado (*restauración del orden o eterno retorno*).

Ubersfeld propone segmentar el texto en tres grandes *momentos*:

- a) Punto de partida (situación inicial)
- b) El texto-acción

¹²² Esta salvedad es importante, dado que de no contribuir con su progresión, la acumulación de hechos podría hacer que el tiempo dramático sea percibido al revés, como moroso.

c) Punto de llegada (situación final)

Como hemos visto, se debe hacer un inventario de la situación inicial, otro de la situación final, y uno más de las mediaciones encadenadas entre ambas. Muchos dramas narran el complejo de la integración efectiva o no del héroe en un espacio, este modelo nos permite determinar ese resultado. Sin embargo, más allá de estos grandes momentos, se requiere una segmentación más minuciosa para analizar una obra dramática. Por ello, Ubersfeld propone tres unidades: i) las *macrosecuencias*, ii) las *secuencias medias* y iii) las *microsecuencias*. A su vez, la limitación de todas estas secuencias puede ser *rígida* (p. ej. dramas del Siglo de Oro o clasicistas) o *flexible* (dramas contemporáneos).

Las macrosecuencias están relacionadas con la división del texto en *actos* o *cuadros*. Ambas se caracterizan por iniciarse después de un “blanco textual” y marcan dos formas distintas de dramaturgia. El acto (sintagmático) presupone la unidad de lugar y tiempo en la obra, que no necesariamente cambiaran con el paso de uno a otro; el cuadro (paradigmático), en cambio, “es una figuración de una situación compleja y nueva, relativamente autónoma” (1993: 163)¹²³. Según Ubersfeld, los intersticios entre cuadro y cuadro nos devuelven del curso del *relato* y nos permite reflexionar desde nuestra realidad como lectores/espectadores. Este tipo de dramaturgia puede llegar al *montaje* (metáfora) o al *collage* (metonimia) como ocurre con la mayoría de obras dramáticas testimoniales de la actualidad.

Usualmente, en las obras dramáticas no contemporáneas, la secuencia media viene textualmente determinada por el nombre de *escena*, la cual marca las “entradas” y “salidas” de los personajes. Desde nuestro punto de vista, suelen corresponder con “colisiones” entre ellos, por lo que es mejor segmentarlos a partir de sus “intercambios” verbales. El número de secuencias medias dentro de una macrosecuencia marca lo que, líneas más arriba, llamamos ritmo dramático.

“Pero el trabajo concreto del tiempo se logra por medio de la división en micro-secuencias” (1993: 166). Estas son las que comprenden las “tiradas” de los diálogos y sus intercambios, combinaciones, progresiones o recurrencias. Como unidad mínima, es la fracción del tiempo dramático en la que *ocurre algo que puede ser aislado del resto*.

¹²³ Existen macrosecuencias que se ubican entre ambos bandos como las *jornadas* de la dramaturgia del Siglo de Oro español.

Sin embargo, el grado de análisis es tan detallado, que su estudio nos conduce al último de los elementos del drama: el discurso.

Finalmente, Ubersfeld, siguiendo a Barthes, distingue dos tipos de microsecuencias: *secuencias-núcleo* y *secuencias-catálisis*. Las primeras se caracterizan por desempeñar una función conativa, es decir, por ser *imperativas*, ya que los personajes intentan que el *otro haga algo a los demás*; las últimas, de “ambientación y adorno”, comprenden el desarrollo retórico de ese mandato, persuasión o súplica.

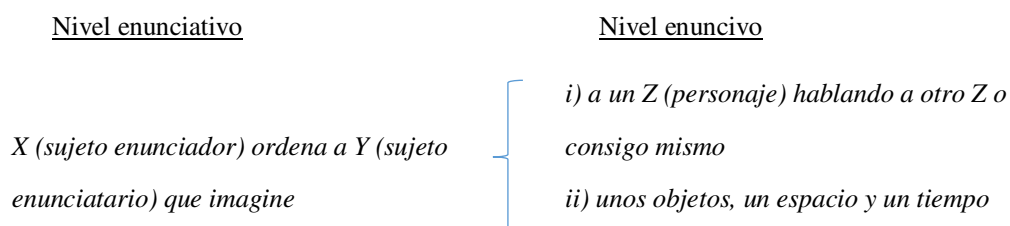
El discurso dramático

Una diferencia clave entre el drama y el teatro radica en la constitución de la *instancia de la enunciación*. Como vimos en un apartado anterior, mientras que el circuito de la comunicación de la obra teatral (experiencia artística) se realiza a través de la expectación (recepción) de la representación (distribución) de una puesta en escena (soporte material); en el caso de la obra dramática, este se completa por medio de la lectura (recepción) de una edición (distribución) de un texto escrito (soporte material).

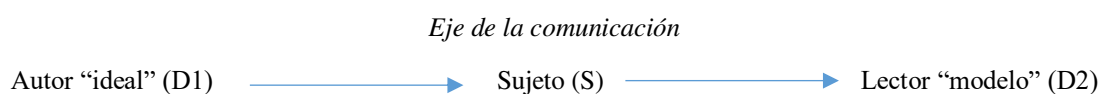
En el primer caso, la *enunciación*, el acto mismo de producir un discurso, corresponde a una voluntad constructiva escénica –muchas veces confundida con la figura del director y que, en realidad, solo podemos reconstituir a partir de la expectación de la obra– cuyo *enunciado*, el espectáculo escénico, está caracterizado por la utilización de una multiplicidad de sistemas semióticos. En cambio, en el segundo, la enunciación es producida por una voluntad reconstruida a partir de la lectura del texto y cuyo enunciado está codificado con el sistema verbal de la lengua. De esta manera, en el caso del drama, la instancia de la enunciación está conformada por un *sujeto enunciador* y un *sujeto enunciatario* implícitos en el texto escrito y que son, simultáneamente, causa y efecto del mismo. Por otro lado, los paratextos, las acotaciones y didascalias, y los diálogos de los personajes forman parte del enunciado global de dicha instancia y, por consiguiente, corresponden al nivel de lo *enuncivo*. Es sobre estos discursos del nivel enuncivo de los que nos haremos cargo a continuación a partir de las ideas de Ubersfeld.

Como hemos visto en el subapartado sobre el personaje, todo discurso dramático responde a una enunciación, la del sujeto –enunciador/enunciatario– construido a partir

de su manifestación concreta en el texto que se desdobra a través del uso instrumental de las emisiones pronunciadas por los personajes, las didascalias y acotaciones, y los paratextos, los cuales son medios para la configuración *consciente* de una significación particular y, al mismo tiempo, la manifestación *inconsciente* de una porción ética del sujeto implicado en el discurso¹²⁴. Podemos hacer un esquema que reúna los dos niveles con la siguiente formula:



Cuando nos referimos a *i)* estamos pensando en los diálogos y los monólogos, es decir, las partes del texto en el que el personaje se convierte en “emisor de un enunciado representado”. En cambio, la *exigencia* inscrita en *ii)* se presenta cuando el autor dramático “ideal” ocupa esa posición como ocurre en los paratextos, las acotaciones y las didascalias¹²⁵. No debemos olvidar que este autor “ideal” no es el autor con nombre y apellido que firma la obra, sino un modelo de intencionalidad que emerge de su lectura. En ese sentido, este modelo no es reconstruido únicamente a partir de los segmentos de *ii)*, sino que también le pertenecen los de *i)*. Por lo tanto –y como lo adelantamos en la presentación del modelo actancial en el drama–, se trata también, en última instancia del D1; así como el lector “modelo”, receptor privilegiado del mensaje de la obra, es el último D2.



El autor textual, a través de esa voz narrativa mínima que está en las acotaciones y didascalias, constantemente autoriza y desautoriza al personaje, lo que le otorga una *pulsión* particular al drama. Asimismo, el personaje no es el responsable de su discurso, por lo que la obra dramática pone constantemente en entredicho la idea de “subjetividad individual”. Por último, todo texto de este tipo responde a una *demanda*, la del lector

¹²⁴ Agradezco al profesor M. Mondoñedo por la precisión de estos conceptos.

¹²⁵ Y también en las notas a pie de página como esta.

modelo para quien fue compuesto¹²⁶, lo que inscribe a la obra dentro de una ideología. “El autor podrá o situarse en la línea de la ideología dominante u oponerle un contradiscurso; en cualquier caso, el fantasma del discurso dominante se encontrará presente en el interior del texto” (1993: 187).

Ubersfeld propone estudiar el discurso del personaje a partir de las funciones del lenguaje de Jakobson. En cuanto a su función *referencial*, esta es obvia desde el momento en que señalamos la necesidad del estudio del espacio y el tiempo dramáticos incluyendo la información de los diálogos. Asimismo, a través de la función *conativa*, el personaje se convierte en un *orador*: argumenta para conseguir lo que quiere. La función *emotiva* se torna hacia el lector/espectador para emocionarlo; nosotros podemos acceder desde el texto a ella a través de algunas marcas sintácticas (exclamaciones, rupturas sintácticas, estilo “entrecortado”) o léxicas (vocabulario “de la pasión”). La función *poética* actúa a nivel global, ya que asumir la aparición de un “estilo propio” en el discurso de algún personaje sería esencializarlo. Por último, la función *fática*¹²⁷ – como los enunciados del personaje en general– tiene una doble dirección: hacia el interlocutor del diálogo y hacia el lector, en cuyo caso se trata del propio autor que usa al personaje como un ventrílocuo. La importancia de esta es inversamente proporcional a la del enunciado: “a partir del momento en que el discurso se nos muestra como discurso de *nada*, estamos ante un discurso en el que lo esencial es la función que *dice* la comunicación” (1993: 190).

Si nos atenemos al estudio de los enunciados de cada personaje, podemos detectar tres niveles: el *idiolecto*, el *código social* y el *discurso subjetivo*. Según Ubersfeld, el idiolecto es el lenguaje del poder y de los amos, que sirve para mostrar la posición del personaje en el cronotopo dramático (p. ej., si está subordinado buscará imitarlo); el registro social es el reflejo de un determinado discurso social codificado, no de la realidad de ese discurso; y el último es más intersubjetivo que subjetivo, ya que su papel suele estar reducido por los dos anteriores. En este, se puede apreciar la adhesión del interlocutor a una manera de hablar diferenciada (p. ej., con la utilización de términos como *quizás*, *es posible*, *evidentemente* que lo constituyen como una figura de

¹²⁶ Muchas veces se olvida que el director de teatro es, como sostiene el dramaturgo Diego La Hoz, “el primer espectador”. Nosotros podríamos ajustar un poco su idea y decir que es “el primer lector”: Un texto dramático, al ser transformado en texto espectacular, implica una mediación directorial, una primera *lectura*, anterior a la lectura del espectador” (Toro 1988: 93).

¹²⁷ Ubersfeld no menciona nada de la función metalingüística.

proceder inseguro) y, particularmente, la *modalización* de la intervención, es decir, si se presente como mandato, persuasión o súplica, con lo cual, más que darle “color” al enunciado, se modifica su sentido. Por otro lado, mucho del discurso subjetivo es *discurso citado* tomado objetivamente e incorporado en el diálogo¹²⁸.

Por último, podemos agregar que el diálogo representado en el drama está basado sobre un *presupuesto* (O. Ducrot), es decir, “aquello que constituye la *base común*, la aserción que no se pone en duda y sobre la que se construye el diálogo, con todas sus divergencias” (1993: 199). Las contradicciones emergen cuando estos presupuestos son rebatidos por las “contextos semánticos” diferentes. En resumen, al momento de analizar el diálogo se deben estudiar cuatro aspectos:

- a) Las relaciones de dependencia entre los personajes del diálogo
- b) La incidencia de estas relaciones en la palabra de los locutores, es decir, la fuerza ilocutiva de los enunciados
- c) Los presupuestos sobre los que se establece el diálogo
- d) Las contradicciones entre *i)* la palabra de los locutores y sus posturas discursivas; y *ii)* las condiciones retóricas de las intervenciones y el contenido de cada una de ellas

Así, el análisis del texto debe encontrar las marcas que permitan encuadrar la situación ficticia en la que se producen estos diálogos representados, para luego encontrar lo *no-dicho* del discurso: el inventario de lo “presupuesto” (p. ej., una familia debe reunirse en Navidad) y el de lo “sobreentendido” (p. ej., Edurne, la hija, quiere un regalo de Leonardo, su papá).

¹²⁸ Como lo señalamos en una nota anterior, el fenómeno concreto del *dialogismo* –intertextualidad– dentro de la obra literaria es estudiado por Bajtín (2003) con el nombre de “microdiálogo”.

SEGUNDO CAPÍTULO

LA OBRA DE MARIANA DE ALTHAUS

En el Capítulo I, presentamos el marco teórico y metodológico de esta investigación. Asimismo, se destacó nuestra propuesta de una separación entre drama y teatro. Por último, se explicaron de forma sucinta las categorías de análisis que se emplearán para el estudio de una obra dramática concreta: *El Sistema Solar* de Mariana de Althaus. Sin embargo, antes de abocarnos a dicha tarea, creemos que es necesario situar a la autora y a su producción en un horizonte más amplio.

Para ello, en este capítulo empezaremos haciendo un balance de los comentarios críticos que ha despertado la obra dramática y teatral de Mariana de Althaus. A continuación, nos centraremos en el contexto de producción de sus obras. Para ello, utilizaremos el concepto de *cartografía* de J. Dubatti. Finalmente, propondremos una clasificación de su producción dramática.

2.1. Recepción crítica del drama / teatro de Mariana de Althaus

Como lo mencionamos en la Introducción de este trabajo, solo involucrados en el acontecimiento, podemos *sentir* que el teatro es una de las tantas “experiencias de la pérdida” que nos brinda la vida, una forma de relacionarnos anticipadamente con la muerte. Aunque la “historia del teatro no es la historia de lo conservado”, tampoco es la “historia de la destrucción” (Dubatti 2016). No lo es en tanto exista una dinámica institucional (la Academia, los críticos, los teatristas) que conserve esa memoria¹²⁹. En ese sentido, como señala J. Ibacache para el contexto chileno, “sus registros quedan como principal testimonio de un arte que comienza y termina en la representación y que, por ende, carece en Chile de una historiografía consistente y plural” (2009: s. p.). Lo mismo podríamos decir para el caso peruano.

Por ello, en este apartado realizaremos un estado de la cuestión de esa “memoria” escrita en torno a la obra de Mariana de Althaus. Se nos puede objetar que no estamos respetando nuestra separación entre drama y teatro. Es verdad. Pero la razón

¹²⁹ De esta manera, son importantes los aportes de personas vinculadas directamente con la práctica teatral, como la relativamente reciente tesis de Luis Peirano (2006) que abarca su experiencia vinculada a la escena limeña durante la segunda mitad del siglo XX.

por la que hacemos esta excepción es doble. Por un lado, son pocos los trabajos que examinan únicamente los textos escritos sin referirse a la representación. Por el otro, el caso de Mariana de Althaus es singular porque se trata de una dramaturga que dirige sus propias obras. Así, el comentario sobre la puesta en escena –realizado, principalmente, por críticos teatrales, dramaturgos, psicoanalistas y, en menor medida, por estudiosos de la literatura– es un comentario que nos atañe porque puede revelar algunas constantes de sus dramas, observables también en su teatro. Para hacer este balance, seguiremos un criterio cronológico, con el objetivo de observar la evolución de dicha recepción.

A puertas del cambio de siglo, el director y dramaturgo Roberto Ángeles (2000) ubica a Mariana de Althaus dentro de una generación de nuevos dramaturgos¹³⁰ que estaban interesados en trabajar “comedias de personajes jóvenes” caracterizados por “su búsqueda del amor, su falta de identidad y sus pocas posibilidades en el futuro” (2000: 97). Esto lo dice, específicamente, a propósito de *Los charcos sucios de la ciudad* (2001). Además, menciona que aunque no existe una profundidad en el desarrollo dramático de las obras, el público se logra identificar con los personajes debido al humor y el uso del lenguaje coloquial. A pesar de que esta última apreciación es bastante certera, es necesario matizar el otro comentario de Ángeles, porque *Los charcos sucios de la ciudad* no es una simple comedia juvenil. Por su tratamiento del suicidio de un muchacho en el día de su cumpleaños –y frente a su novia– lo único que la incluye en ese rubro es la edad de sus protagonistas. Sin embargo, es cierto que Althaus todavía no apuesta por colocar en escena, de manera explícita, problemáticas con un alcance mayor al individual¹³¹.

Enfatizando los aspectos sombríos, Santiago Soberón (2004) señala, a propósito de la puesta en escena de algunas obras (*En el borde* [1998], *Los charcos sucios de la ciudad*, *El viaje* [2001] y *Tres historias del mar* [2003]), que “[l]a soledad y el suicidio como situación límite de sus personajes son dos constantes de esta autora” y agrega que “son una recurrencia temática en parte de la dramaturgia joven que se enmarca dentro

¹³⁰ Junto a Rafael Dumett, Augusto Cabada, César de María, Miguel Ángel Pimentel, Eduardo Adrianzén, Jaime Nieto, Gonzalo Rodríguez Risco, Santiago Roncagliolo, Daniel Dillon, Enrique Planas, Juan Manuel Sánchez y al mismo Ángeles.

¹³¹ Este artículo apareció, luego, como prólogo en el segundo libro de antologías de obras teatrales preparado por Roberto Ángeles, *Dramaturgia peruana II* (2001), en el que se publicó, justamente, *Los charcos sucios de la ciudad*. *Ruido*, una obra de Althaus que sí incide en problemáticas situadas históricamente, aparecerá en *Dramaturgia de la historia del Perú* (2006), lo que muestra la apertura a nuevos temas, por parte de la autora, reclamados por el dramaturgo.

de una perspectiva desesperanzada de la sociedad” (2004: 26). Además, al igual que Ángeles, Soberón resalta la capacidad de la dramaturga para imitar, en *Los charcos sucios de la ciudad*, el “sociolecto del universo marginal urbano”. El crítico tiene la virtud de distinguir uno de los principales aciertos de nuestra autora, su capacidad para construir personajes diferenciados desde el lenguaje; sin embargo, el énfasis en los aspectos más oscuros de su estilo no le permite reparar en el uso del humor, el cual ha sido otro elemento recurrente en las obras de la dramaturga.

Para Percy Encinas (2006), *Ruido* marca un distanciamiento del corpus anterior de la autora, cuyas obras eran “exploraciones ambientadas en espacios y épocas indefinidas, dominadas por la preocupación sobre la muerte, sobre conflictos existenciales, sobre las relaciones familiares contrariadas; pesimistas ante la posibilidad de la relación personal” (2006: 42). Sin lugar a dudas, Encinas se refiere a textos como *Tres historias del mar*, *Turquesa* (2004), *Volar* (2004), o *La puerta invisible* (2005), en las cuales los elementos oníricos se tornan cada vez más recurrentes. En cambio, en *Ruido*¹³² el contexto sí es definido con parámetros cercanos a la experiencia del espectador y es “condicionante sobre la anécdota y los personajes”. Sin embargo, Encinas no parece percibir del todo el carácter absurdo de la situación planteada, lo que genera un distanciamiento inequívoco por parte del público y modifica su modo de percibir la obra, a pesar de la cercanía histórica del referente.

Por su parte, César de María (2008), señala que en *Efímero* (2008) —la siguiente obra escrita por Mariana de Althaus después de *Ruido*— la tarea autoimpuesta por la protagonista, Lunar, es un *must* de la sociedad como los moldes femeninos que son caracterizados por los personajes: “las preguntas vitales y las personalidades estereotipadas se toman de la televisión y se venden en libros de autoayuda y, al no ser vividas con la simpleza con que estos medios las expresan, generan más desilusión y desorientación” (2008: [10]). Así, De María encuentra como tema principal de la obra

¹³² *Ruido* es la obra que más ha sido abordada por la crítica. Esto se debe, sin lugar a dudas, al impacto que tuvo en los espectadores y en el panorama teatral debido a la coyuntura de ese momento. *Ruido*, ambientada durante el primer gobierno de Alan García (1985-1990), fue estrenada el 26 de mayo de 2006, bajo la dirección de la misma autora.

dramática¹³³ la cosificación de la mujer por la difusión que los medios de comunicación de masas hacen de estos esquemas de comportamiento.

En una ponencia presentada en el IV Festival Ucsur de Teatro Internacional del 2009, Gail Bulman (2010) es la primera en realizar un análisis más detallado de *Ruido*. Como ella misma lo explica, su lectura pretende ser una “reflexión sobre la violencia y su impacto en la ciudadanía global” (2010: 186). Bulman parte de la importancia de la interacción de los personajes en el espacio escénico, lugar donde se cruza la ficción con la realidad, y cómo dicha interacción es la que crea la significación de la obra. Así, se puede distinguir en ella dos espacios en oposición: el *offstage*, ausente físicamente de la representación, pero predominante por los “ruidos” (alarmas, explosiones, sirenas) que representan la violencia que invade la ciudad; y el *onstage*, la sala de la casa de Agusta, en donde los personajes reaccionan con temor ante esas amenazas. Asimismo, agrega que se trata de un contexto de “violencia generalizada”, es decir, un espacio en el que la violencia ha dejado de ser catastrófica y se ha banalizado, lo que contribuye a la destrucción del “espíritu colectivo”. Frente a este ambiente, donde las autoridades y los toques de queda son percibidos como fuentes de temor, cada uno de los personajes reacciona distinto. En líneas generales, mientras la familia que acoge a la Vecina niega la violencia de afuera; esta última, “aunque ve la realidad exterior, no reconoce hasta muy tarde la violencia local, ‘doméstica’, de la que era víctima” (2010: 189). De esta manera, la violencia ha invadido el espacio privado/íntimo del hogar, no solo a través de los ruidos, sino también de los apagones, la música “subte” y las noticias en la televisión. Para Bulman,

Ruido pone en un contexto “ficcional” la violencia “real” de los ochenta en el Perú para reflexionar sobre los efectos de esa violencia en la ciudadanía de esa época y de la actualidad, no solo en el Perú sino en cualquier otro contexto. Nos muestra que cuando se destruye el equilibrio en la base de una cultura estable y saludable, se minimiza la posibilidad del progreso cultural, político y económico (2010: 192).

Lo más interesante del análisis de Bulman es que enfatiza cómo, desde una perspectiva local, la obra de De Althaus remite al debilitamiento de la “cultura ciudadana” a nivel global, categoría que, según M. Martín-Barbero y A. Mockus, implica dimensiones *legales, morales y culturales*. En ese sentido, aunque su centro de interés no sea la obra dramática en sí, su mirada es más perspicaz que la de los críticos

¹³³ Este dramaturgo, como parte del jurado del concurso de dramaturgia en el que se presentó la obra, comenta a partir de su lectura del texto.

anteriores, ya que busca en la reelaboración teatral del drama los elementos para sus extrapolaciones sociológicas.

Desde una perspectiva psicoanalítica, Natalia Torres (2010), en su libro sobre la representación de la figura del padre en la dramaturgia limeña de los noventa en adelante, comenta tangencialmente que, en *Ruido*, la figura materna “cubre las funciones paternas en ausencia de un padre” (2010: 62), por lo que trabaja como una especie de “padre sustituto”, tema recurrente en la dramaturgia de este periodo según la psicoanalista. Además, señala que los personajes sufren por momentos de un *ensimismamiento psicótico*, “producto de una desconexión sentida con el mundo interno” (2010: 109), lo que motiva que utilicen las palabras como objetos y no como significantes, es decir, como entidades que pueden instaurar un estado de las cosas en la realidad. El problema de los comentarios de Torres –una de las primeras en centrarse en los textos lingüísticos y no en las representaciones– es que parecen justificar exclusivamente las teorías de Freud, Winnicott y Lacan, antes que tomar la singularidad de las obras como punto de partida para una elaboración propia.

Volviendo a poner un mayor énfasis en los aspectos inmanentes del texto, Alfredo Bushby (2011), en un estudio sobre cuatro dramaturgos peruanos contemporáneos¹³⁴, analiza *Ruido*, aunque refuerza sus apreciaciones con el comentario de otras obras de Althaus. Su objetivo es describir “cómo lo posmoderno y los elementos románticos colisionan entre sí para precipitar el inicio de las tramas, su desarrollo y su desenlace” (2011: 49). Para él, el “motivo” principal de la dramaturgia de la autora es la utilización de una “secuencia fija de acontecimientos”: abandono-evasión¹³⁵(paliativa/reveladora)-epifanía-alivio.

Los protagonistas pasan entonces por un proceso que podemos caracterizar como un desencanto respecto de lo romántico, pues entienden que ni la pareja, ni la madre, ni el Estado o el gobierno, son elementos a los que uno se puede aferrar eternamente; comprenden que todo es provisional y que los viejos ideales han desaparecido (2011: 51).

Aunque Bushby reconoce que cada obra presenta una serie de innovaciones temáticas y estilísticas que la separan de las anteriores, su enfoque no distingue si la secuencia que él ha determinado es un componente central en la acción dramática que

¹³⁴ Como anotamos en la Introducción de esta investigación, ellos son Eduardo Adrianzén, César de María, Mariana de Althaus y Roberto Sánchez-Piérola.

¹³⁵ El término que usa el crítico es “borrachera”. Hemos decidido modificarlo, dado que el autor señala que se puede tratar de un evento real o simbólico.

ocurre frente al espectador, durante la puesta en escena (como en el caso de *En el borde*, *Efímero* o *Ruido*), o si pertenece al terreno del mundo representado y varias partes de la misma son un antecedente que se revelan conforme transcurre la acción (lo que ocurre en *El Sistema Solar*). Asimismo, esta “secuencia fija” no puede explicar, sino marginalmente, el desarrollo dramático de otras obras, más complejas, como, por ejemplo, *El lenguaje de las sirenas* (2012).

Nae Hanashiro (2012) hace un recuento de las distintas “imágenes de la mujer” representadas en *Efímero* con lo que vuelve sobre la pista de C. de María. Según ella, el “cambio” por el que atraviesan todos los personajes de esta obra, que solo son femeninos, “transgrede los mandatos sociales. Sin embargo, este alejamiento del orden impuesto por la sociedad posmoderna implicará el acercamiento hacia otro imperativo de la misma” (2012: 1). La protagonista, Lunar, se enfrenta a un *deber ser*, el de convertirse en la Mujer maravilla, imposible de cumplir. Por ello, no es capaz de afrontar una pérdida, como la de su gato. Esto no le permite transformarse realmente, con lo que apela a un simulacro –la “reinención”–, el cual no es más que una falsa ruptura y desemboca en una nueva sujeción al estilo de vida impuesto por el capitalismo. Hanashiro es mucho más sutil en su interpretación de la carga semántica del rol de los personajes y se desprende del mecanicismo del enfoque de Bushby, pero su lectura apenas individualiza la acción de cada uno de ellos¹³⁶ y no contribuye a esclarecer el sentido de la búsqueda emprendida por la protagonista de la obra.

N. Torres (2013) completa su análisis sobre la representación de las funciones parentales en su tesis doctoral sobre la participación de la madre en la inscripción del orden simbólico (del lenguaje, de la cultura), a partir de la lectura de algunos textos de nuestra autora. Según Torres, la aparente fortaleza de algunos personajes maternos contrasta con el hecho de que se trata de mujeres que en el fondo son frágiles (Daniela en *Entonces Alicia cayó* [2011]), agobiadas por las tareas de la maternidad y que regresionan a causa de ello (Ana en *La mujer espada* [2010]¹³⁷), lo que las puede hacer excesivamente dependientes (la madre ausente en *Tres historias del mar*); pero que a pesar de ello niegan sus propias necesidades (Agusta en *Ruido*), lo que las conduce a una solidaridad y empatía mutuas (en todas las obras mencionadas). Esto las lleva a

¹³⁶ En el Capítulo I, establecimos la diferencia entre *actante*, *actor/rol* y *personaje*.

¹³⁷ Una característica singular de esta obra, en el que una mujer no quiere dar a luz, es que la protagonista está embarcada en la reescritura de la tragedia *Medea* de Eurípides.

adoptar algunos mecanismos de defensa, lo que podría explicar el motivo de la “evasión” en la secuencia “canónica” propuesta por Bushby. Tal vez, la observación más interesante de Torres sobre el sujeto femenino sea la separación entre su “deseo de embarazo” y su “deseo de ser madre”. Mientras el primero consolida la femineidad, el segundo demuestra un grado mayor de empatía, ya que se trata de hacerse responsable de otro ser¹³⁸. Sin embargo, los vínculos filiales suelen amenazar a los de pareja. Para la psicoanalista, esa es la tensión que desestabiliza a los personajes femeninos de Althaus. Muchas de ellas priorizan la maternidad sobre su vida personal, lo que conduce a que, en la mayoría de los casos, el disparador de la obra sea la crisis de esa elección; la cual es vista retrospectivamente como un paréntesis en el proyecto de vida de la mujer. Así, Torres concluye: “En las obras de Mariana de Althaus [...] las mujeres tienden a rebelarse y a no querer ajustarse a un orden simbólico y social dominante en donde ellas son lo ‘sin lugar’” (2013: 70). El problema con su lectura es que realiza una crítica psicologizante de los artefactos textuales confundiendo a los personajes y los actores con sujetos plenos. Esto conduce a que sus hipótesis sobre los modelos de maternidad, en el contexto real de la población limeña, corran el riesgo de provenir de un juicio sesgado por la teoría psicoanalítica y una metodología de investigación poco rigurosa.

En una reseña aparecida a propósito de la publicación de tres obras de Althaus (*Dramas de familia*, Alfaguara, 2013), Gabriela Wiener (2013) establece una conexión intertextual entre la poesía del cuerpo¹³⁹ y las dos primeras obras de nuestra autora (*En el borde* y *Los charcos sucios de la ciudad*), escritas a fines de los noventa: “todos buscábamos legítimamente un respiro de la política y por eso nos dedicamos un rato a mirarnos el ombligo sin fondo, a hacer poemas sobre el cuerpo y a escribir sobre el suicido” (2013: 4). Sin embargo, como Encinas, señala que a este periodo inicial le sucede otro de “vuelta a la realidad”. A él pertenece *Ruido*, en el que la autora “puso pinterianamente a cuatro personas juntas en una habitación durante un toque de queda”. La referencia a Harold Pinter muestra que Wiener identifica otro mecanismo básico que la dramaturga usa continuamente para iniciar la acción: un grupo reducido de personajes

¹³⁸ A pesar de esta elección, Torres señala la conflictividad existente entre los personajes maternos y sus hijos, ya que estos suelen tratar a sus madres con ironía y violencia.

¹³⁹ La irrupción de un yo-poético “femenino” en el panorama literario peruano se produce a fines de los años setenta con la obra de María Emilia Cornejo y, luego, en los ochenta, con poetas como Carmen Ollé, Mariela Dreyfus, Rocío Silva Santisteban, Patricia Alba, entre otras.

obligados a compartir, durante un tiempo, el mismo espacio. Otro acierto de Wiener es detectar que las tres obras publicadas comparte la ruptura de los códigos realistas:

[...] todas las representaciones cesan, las máscaras caen y tanto el artificio del teatro como la ficción familiar se desactivan gracias a las catarsis grupales motivadas por elemento fantástico o simplemente inquietante (la alarma de un carro, una sirena que trajo el mar, una tortuga que habla), que obliga a los personajes a enfrentarse a una verdad purificadora y los confronta con la posibilidad del cambio (*El lenguaje de las sirenas*), la reconciliación (*El sistema solar*[sic]) o el inevitable vacío del final (*Ruido*) (2013: 4-5).

Sin duda, la aproximación de Wiener es menos rigurosa que la de los anteriores críticos, pero es más certera¹⁴⁰ en su apreciación de una dramaturga que “trabaja con material políticamente sensible e inflamable para construir relatos de un fuerte carácter intimista, con una gran carga elusiva y poética, y que sin embargo exceden ese universo tan personal para insertarse en una reflexión mayor sobre lo humano” (2013: 5).

El dramaturgo y director Diego La Hoz (2013) realiza un breve apunte sobre tres autores¹⁴¹, entre los que se encuentra Mariana de Althaus, cuyas obras “denotan dinámicas estructurales para componer pequeñas historias que muestran universos aislados que en algún punto se cruzan” (2013: 252). A pesar de que la fragmentación episódica y el empleo de extensos monólogos son mecanismos poco comunes —aunque no ausentes— en las obras de nuestra autora, las apreciaciones de La Hoz pueden servir para explicar excepciones como *Entonces Alicia cayó* y las tres experiencias en el teatro documental¹⁴² de M. de Althaus (*Criadero*, *Padre Nuestro* y *Pájaros en llamas*).

Ya no abordando una experiencia de escritura individual, sino de creación colaborativa, Rodrigo Benza (2013) analiza la obra *Criadero*, cuyo texto nació de los testimonios de tres actrices sobre la maternidad. En primer lugar, Benza afirma que se trata de una pieza de “teatro documental”, ya que busca “colocar en el espacio tradicionalmente ficcional de la escena textos e imágenes del mundo real, ‘verdadero’, cotidiano, procurando desarrollar un tema que pueda tener una repercusión en la sociedad” (2013: [3]). En segundo lugar, aunque se traten de experiencias personales, estas “son constantemente contextualizadas en la coyuntura sociopolítica del país, abordando temas sociales como el terrorismo, migración, abandono infantil y violencia” (2013: [4]). En tercer lugar, siguiendo los postulados de Pavis, Benza señala que este

¹⁴⁰ Probablemente, esto se debe a que ambas escritoras son coetáneas, y comparten poéticas y temas similares, como lo demuestra la novela *Nueve lunas* (2009) publicada por Wiener en España.

¹⁴¹ Los otros dos son César de María y Gonzalo Rodríguez Risco.

¹⁴² Este término será explicado con mayor precisión en el Capítulo II.

teatro tiene una estructura “no dramática”, ya que sus materiales son ordenados bajo criterios argumentativos (contrastivos o explicativos) más que narrativos¹⁴³. Este mecanismo pretende revalorizar las diferentes voces (monólogos), a través de un hilo conductor que transcurre entre escenas coreografiadas con núcleos temáticos. El aspecto más resaltante de la crítica de Benza, a diferencia de Bushby, es que su lectura da cuenta de la evolución de la propuesta dramática de nuestra autora, en la que el “diálogo sobre el escenario” deja de ser importante para enfatizar el “diálogo entre el escenario y la platea”, con lo que De Althaus busca modificar la percepción sobre el hecho teatral por parte del público. Por último,

A pesar de la presencia histórica de mujeres en la dramaturgia peruana, esta ha sido tradicionalmente realizada por hombres y, por lo tanto, temas como la maternidad eran casi inexistentes. Esta obra presenta una mirada compleja y plural sobre la maternidad, inclusive evidenciando aspectos contradictorios y hasta asustadores de la misma. Consiguió, además, mostrar que la maternidad es un tema transversal a los géneros, no exclusivo de la mujer y que nos implica a todos (2013: [11]).

La capacidad para que este tipo de teatro sea un instrumento de comunicación y reconciliación de la sociedad está bien apuntalada por Benza. Sin embargo, como su análisis se encuentra enfocado en *Criadero*, temas como la maternidad y los roles de género parecen estar asociados únicamente a las creaciones colaborativas y testimoniales de De Althaus, cuando en realidad son parte de un ciclo que incluye obras de ficción anteriores.

Sobre la otra propuesta de teatro documental de nuestra autora, *Padre Nuestro*, Juan Carlos Méndez (2013) escribe que tiene como núcleo la transformación más importante del hombre heterosexual: dejar de ser el amante de alguien para convertirse en el padre de alguien. A diferencia de Benza, Méndez busca descifrar la estructura específica de la obra y no solo describir sus características más generales. Para el crítico, la obra “se parece a una carretera con tres carriles” (2013: 55): individual, nacional e internacional. Así, por “el primer carril transitan los sentimientos y emociones de los protagonistas”, es decir, los testimonios que comparten los cuatro actores con el público. “El segundo carril es histórico y político”, ya que hace un paralelo entre la historia personal de cada uno y la del Perú: desde la dictadura militar de los sesenta, pasando por el terrorismo y la inflación de los ochenta, hasta la

¹⁴³ Asimismo, Benza comenta que el empleo de fotos, videos y recortes de periódicos en este tipo de teatro no es reciente, ya que el propio Erwin Piscator lo hacía para enfatizar el mensaje político de sus puestas en escena.

corrupción y la dictadura civil de los noventa. “Un tercer carril es tecnológico y musical” y está conectado con las manifestaciones de la cultura popular como la invención de Internet y los celulares, y el rock anglosajón y latinoamericano. Para Méndez, “el gran logro de Mariana de Althaus es conducirnos por ellos con audacia y prudencia. Y este equilibrio es lo que probablemente incline la balanza a favor de *Padre Nuestro* si se le compara con *Criadero*” (2013: 55), aunque la versión femenina alcance picos de emotividad mayores que la masculina.

Desde una perspectiva crítica más sociológica, Elena Guichot (2014) observa que “*Ruido* es una obra de situaciones que van perturbando gradualmente el ambiente inicial con un procedimiento heredado del Teatro del Absurdo: la presencia de un ruido insoportable del que desconocemos su procedencia” (2014: 3). Guichot es la primera en caracterizar a esta obra como una “comedia”, por lo que destaca un elemento constante en las obras de M. de Althaus que, como hemos hecho notar, no ha sido percibido por la crítica lo suficiente: el humor¹⁴⁴. Pero, al mismo tiempo, se trata de una obra que revela una *estética de la incertidumbre* por la ausencia de un proyecto político futuro, ya que el abandono que sufren las protagonistas, por parte de las figuras masculinas,

[...] es el propio abandono del gobierno, sumido en la corrupción y el engaño. El “abandono privado” surge del mismo “abandono público”, y este asimismo produce un abandono simultáneo: el que perpetra la población limeña haciendo oídos sordos a sus conciudadanos (2014: 5).

Guichot agrega que estas preocupaciones de la dramaturga se actualizan en una obra posterior, *El lenguaje de las sirenas*, en la que reemplaza el “realismo histórico atroz” de *Ruido*, por el código fantástico, para mostrar “el miedo latente hacia lo diferente, lo extranjero, el espacio de ‘afuera’, que persiste según la autora en la sociedad peruana actual”.

En otra reseña del volumen publicado con obras de De Althaus, Gabriela Javier (2014) plantea una clasificación entre “aquellas que se instalan en el círculo personal y están marcadas por la autoreferencialidad [*El Sistema Solar*]; y aquellas que, también instaladas en la esfera de lo privado, lo trascienden para dialogar con un referente histórico y social, común al espectador/lector [*Ruido*, *El lenguaje de las sirenas*]” (2014: s. p.). El problema con esta división es que apela a los elementos más

¹⁴⁴ Guichot incide en el carácter corrosivo de este humor, propio de un teatro del “escarnio”, según la denominación de E. Jacquart.

superficiales de la representación; ya que, aunque en primera instancia *El Sistema Solar* no parece trascender lo íntimo, en realidad, la propuesta de la obra, como sostendremos más adelante, es mostrar una de las tantas “vergonzosas constantes” – usando las palabras de Wiener– de la sociedad peruana: el autoritarismo. Más allá de esta observación, un acierto de Javier es separar claramente la puesta en escena de los textos escritos. Sin embargo, lo hace para subordinar el drama al teatro. Así, para ella, el primero contiene “espacios en blanco” que son completados con la representación¹⁴⁵. Esto se debe a que, para De Althaus, la “labor de escritura es indesligable de la dirección” y, por lo tanto, “sus trabajos solo terminan de completarse con la puesta en escena, en los estrenos que ella misma dirige, en procesos de creación escénica –y ya no solo verbal– que le permiten redondear y resolver ideas, acciones y personajes” (2014: s. p.). Finalmente, es certera la apreciación de Javier sobre *El lenguaje de las sirenas*, drama en que se construye una figura que represente al otro paradigmático para el imaginario de la clase dominante (una mujer de rasgos andinos, sirena y quechua hablante) y en cuyo intento la pluma de nuestra dramaturga encuentra sus “mayores obstáculos”.

N. Torres (2014) retoma en un artículo, de forma más prolija, una de las ideas de su tesis: la importancia de la maternidad en la lucha entre géneros. Según la psicoanalista, la mujer representada en la dramaturgia limeña actual “envidia el poder social del hombre, y la maternidad y la capacidad nutricia se convertirán en su arma de lucha, sintiendo que ese poder tiene que ser arrebatado al hombre” (2014: 163). Esto se evidencia en *Entonces Alicia cayó*, en la que el *hombre fertilizante* es utilizado por la mujer para alcanzar la maestría del cuerpo, el embarazo, y luego su mirada pierde importancia. Aunque esta lectura no aporta mayores luces sobre los mecanismos de producción y circulación del sentido en la obra, muestra una evolución en el acercamiento de Torres al teatro actual, ya que es más receptiva a las singularidades de su objeto de estudio, lo que la lleva a proponer categorías de análisis a partir de ellas.

Volviendo a centrarse en la obra teatral más que en la dramática, Alberto Servat (2014) señala a propósito de la adaptación de *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski que se trata de un giro hacia lo épico en una autora que ha escrito y dirigido sobre todo

¹⁴⁵ Por ejemplo, en las acotaciones de *El Sistema Solar* no se menciona que el espacio escénico debe ser circular, pero todas las representaciones dirigidas por De Althaus han cumplido con esta disposición.

historias íntimas y confesionales. Sin embargo, tiene sentido si es visto como una continuación de la exploración del universo masculino emprendido por De Althaus con *Padre Nuestro*. Por eso, es importante resaltar la manera en la que la dramaturga ha condensado la novela, porque la adaptación “dice más del adaptador” que del original. Así, dos son los aspectos que ha decidido resaltar: las relaciones padre-hijo y el ritmo que impone a la acción; los cuales, al final de cuentas, son aciertos del texto, no de su representación. No obstante, Servat encuentra algunos problemas tanto en el drama como en el teatro. Por un lado, la forma en la que han sido enfocados desde la escritura los personajes de Gustavo Bueno (Fiódor) y Gabriel Iglesias (Smerdiakov) no es el más adecuado. Por el otro, la actuación de Rodrigo Sánchez Patiño (Dimitri), Fernando Luque (Alekséi) y Sebastián Monteghirfo (Iván) incluye desde la falta de una buena dicción hasta la caracterización exclusiva de los aspectos físicos y no psicológicos de los personajes.

Finalmente, cerramos este recuento de la recepción crítica con quien la iniciamos, R. Ángeles (2015), quien, en una reciente entrevista realizada por Carlos Galiano, comenta varias obras de nuestra autora. Sobre *En el borde*, su primera obra, señala el sentido optimista que se desprende del tema: los protagonistas encuentran un consuelo en la “desolación” del otro para escapar a la muerte con lo que su lectura es diametralmente opuesta a la de Soberón. Respecto a *Ruido* y a *El Sistema Solar*, Galiano comenta que una diferencia entre estas dos obras, escritas en la primera década de este siglo y en la segunda, respectivamente, es que el padre pasa de estar ausente a “dar la cara”. Esta situación, común en varios otros textos recientes, obliga a los hijos a confrontarlos para absolverlos o condenarlos definitivamente. Con *El lenguaje de las sirenas*, Ángeles indica que se presenta una situación en apariencia realista, pero cuyo planteamiento básico es “absurdo”. Según el dramaturgo, se trata de otra constante en las obras limeñas recientes –los varios estilos del drama absurdo– que habría que estudiar con mayor detenimiento. Por último, sobre las obras testimoniales de Mariana de Althaus –*Criadero* y *Padre Nuestro*–, Ángeles las incluye dentro de lo que Galiano denomina un “costumbrismo moderno”. Para él, se trata de “preciosas esculturas que valoran enormemente la maternidad y la paternidad” (2015: 18) y las ubica como una alternativa dramática nueva y válida.

Esta sumaria recapitulación de la crítica en torno a la obra dramática y teatral de Mariana de Althaus nos permite distinguir dos tipos de acercamientos:

1. *Enfoques temáticos.* Estos comprenden los apuntes descriptivos de Ángeles, Soberón y La Hoz, el psicoanálisis de los personajes de Torres, la tematología de Bushby, la crítica de las imágenes de la mujer de C. de María y Hanashiro, Benza solo cuando cataloga como documental su teatro más reciente y la crítica teatral de Servat. Su metodología es comparativista. En todos estos críticos predomina una preocupación por establecer las situaciones y los personajes constantes en los textos de nuestra autora, para agruparla con otros dramaturgos que comparten sus preocupaciones y estilo. Con ello, han logrado constituir un horizonte de producción común, aunque heterogéneo, para su obra (*Nueva dramaturgia peruana* según Ángeles, *Dramaturgia peruana del cambio de siglo* según Bushby, *Dramaturgia limeña contemporánea* según Torres, *Teatro escrito de cambio de siglo* según La Hoz) y han definido dos núcleos argumentales sucesivos: uno juvenil, otro familiar; lo que muestra un desplazamiento del acento de los fracasos amorosos/amicales (conflictos intrageneracionales) hacia los problemas relacionados a la maternidad/paternidad (conflictos intergeneracionales), pero sin abandonar los primeros del todo.
2. *Enfoques hermenéuticos.* Dentro de estos podemos incluir los textos de Encinas, Bulman, Wiener, Benza, Méndez, Guichot, y Javier. En ellos, se busca establecer los mecanismos de producción del sentido a partir del propio desarrollo de las obras. Mientras Encinas y Javier plantean clasificaciones del corpus del teatro escrito individualmente, Benza y Méndez estudian la configuración de las obras colaborativas. El apunte de Wiener sobre el mecanismo disparador (la reclusión forzada de los personajes) es interesante, pero el formato de reseña y su tono ensayístico no permiten una elaboración mayor. Por ello, los trabajos que han abordado de manera más profunda el teatro de Mariana de Althaus son los de Bulman y Guichot, ambos desde una perspectiva sociocrítica. Esto revela un vacío en el estudio de los aspectos formales, los cuales, aunque han sido tocados de manera somera en lo que respecta a la puesta en escena, han sido dejados de lado al hablar del texto lingüístico.

Además, podemos constatar que el interés de la crítica por el teatro de Mariana de Althaus –iniciado desde el año 2000 en adelante– ha crecido con el paso del tiempo. La fecha de publicación de las antologías, los comentarios periodísticos, reseñas, artículos académicos, tesis y libros nos permite vislumbrar que, durante una primera etapa (2000-2009), el interés por la obra de nuestra autora, y por la dramaturgia limeña del cambio de siglo en general, ha sido escaso y ha estado centrado en la puesta en escena¹⁴⁶; pero a partir de una segunda etapa (2010-2015) ha aumentado considerablemente y se ha empezado a enfocar en el texto escrito, especialmente en *Ruido*. Esto se debe, según creemos, a cuatro razones: *i*) la diversificación del circuito teatral limeño y la construcción de nuevos espacios; *ii*) la visibilización de algunos dramaturgos, entre los cuales se encuentra Mariana de Althaus, en el campo cultural peruano; *iii*) el auge de los concursos de dramaturgia organizados por instituciones privadas y públicas, y *iv*) la publicación de las obras ganadoras de dichos concursos por instituciones culturales o del Estado y por editores independientes vinculados al mundo del teatro, entre los que debemos destacar la labor infatigable de R. Ángeles.

Es indudable que ya existe una agenda problemática indispensable para el estudio de las obras de nuestra autora. En primer lugar, como lo ha puesto de manifiesto desde un inicio Ángeles, es necesario describir de qué manera se inserta su producción en el contexto de la dramaturgia peruana del cambio de siglo y de la historia reciente del Perú. En segundo lugar, cómo los imaginarios culturales y psicosociales son representadas en sus textos. La lectura psicoanalítica de Natalia Torres constituye el proyecto de investigación más sistemático en este aspecto; sin embargo, el principal error de sus postulados consiste en confundir las “motivaciones” de los *personajes* con los “deseos” de los *sujetos*¹⁴⁷. Esta observación nos conduce al tercer punto de la agenda, el cual ha sido abordado de forma menos rigurosa que los demás, y que consiste en determinar los mecanismos que estructuran la obra de Mariana de Althaus y su *sentido*, entendida esta palabra como lo propone Greimas, es decir, su *dirección* y *significación* al mismo tiempo. Pero para ello era necesario distinguir –como lo hicimos en el primer capítulo– entre la obra dramática y la teatral.

¹⁴⁶ Excepto Roberto Ángeles, que en su calidad de compilador, tuvo un acceso temprano a los textos.

¹⁴⁷ Como explicamos en el Capítulo I, la *flecha del deseo* se puede ubicar únicamente entre otro tipo de instancias, los *actantes*, que no son elementos representados en la acción dramática, como los personajes, sino elementos funcionales del drama.

2.2. Contexto de producción de la obra de Mariana de Althaus

De la agenda arriba esbozada, en este apartado, abordaremos de forma sucinta dos aspectos que consideramos importantes y que *trascienden* a los textos de nuestra autora. El primero es su ubicación dentro de la tradición de la dramaturgia limeña del siglo pasado (eje diacrónico). Para ello, plantearemos una periodificación de la producción dramática en cuatro grandes etapas. El segundo, más desarrollado por la crítica académica o periodística y del cual solo brindaremos un pequeño apunte, es el de la tradición de la dramaturgia limeña del cambio de siglo (eje sincrónico).

El aporte más importante de la Filosofía del Teatro¹⁴⁸ de Dubatti (2003, 2011, 2016) es el concepto del teatro como acontecimiento, es decir, la constitución de un *teatro-matriz* (convivio, producción poética corporal y expectación), ya que permite una ampliación del corpus. Así, fenómenos tradicionales como la magia o el circo, y más modernos como la *performance*, el *striptease* o los conciertos musicales¹⁴⁹, pueden ser acontecimientos teatrales. De la misma manera, las estrategias teatrales pueden ser aplicadas en otros campos (*transteatralización*) como en la política (campañas electorales) y en la religión (exorcismos, milagros, curaciones).

Esta situación obliga a pensar en nuevas categorías y en nuevos sujetos para el estudio de las obras teatrales: artistas-investigadores, investigadores-artistas o investigadores-participativos. Para Dubatti, el investigador teatral debe crear un *pensamiento cartográfico*, es decir, una reflexión a partir de un anclaje territorial: su propia experiencia como asiduo visitante al teatro en su comunidad. Solo así podrá dar el siguiente paso, establecer un diálogo de cartografías con los que han pensado el teatro, su teatro, desde otros contextos y experiencias (Teatro comparado).

¹⁴⁸ “La Filosofía del Teatro es una disciplina teatrológica de desarrollo actual en la Argentina, surgida de la reflexión teórica sobre las prácticas teatrales en su contexto específico [...] La Filosofía del Teatro se diferencia a la par de la Filosofía y de la Teoría Teatral. Si la Filosofía se preocupa por el conocimiento de la totalidad del ser, la Filosofía del Teatro focaliza en el conocimiento de un objeto específico, circunscrito, acotado: el acontecimiento teatral. Pero a diferencia de la Teoría del Teatro –que piensa el objeto teatral en sí y para sí–, la Filosofía del Teatro busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes: la relación con la realidad y los objetos reales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los entes ideales, con los valores, con la naturaleza, con Dios, etc. Es decir que el campo problemático de la Filosofía del Teatro, si bien más restringido que el de la Filosofía, es muchísimo más amplio que el de la Teoría Teatral” (Dubatti 2011: 75).

¹⁴⁹ “Teatro liminal” llama Dubatti (2016) a estas manifestaciones más recientes.

Desde nuestro lugar como estudiosos de un fenómeno paralelo –el drama–, hemos decidido seguir, en parte, las recomendaciones del teórico argentino. Sin embargo, las ajustaremos a nuestro propio objeto de estudio –la obra dramática–, por lo que, aparte de ser asiduos visitantes del teatro, nos convertimos en asiduos lectores del drama. A continuación, proponemos una cartografía del contexto de producción de las obras de Mariana de Althaus, desde una doble perspectiva: una diacrónica, dentro de la tradición dramática del siglo pasado, y otra sincrónica, a partir de su inclusión en un grupo generacional a inicios del nuevo siglo.

2.2.1. Dramaturgia limeña del siglo XX¹⁵⁰

Como afirmamos en la introducción de esta investigación, la mayoría de las historias de la literatura peruana han privilegiado dos momentos de nuestra tradición dramática: el drama quechua barroco (Juan de Espinosa Medrano, *Ollantay*) y el drama costumbrista decimonónico (Felipe Pardo y Aliaga, Manuel Ascencio Segura)¹⁵¹. Más allá de eso, si se han mencionado algunas obras dramáticas ha sido porque formaban parte del corpus de algún autor que había destacado en otro género, como la poesía o la narrativa, y se ha ignorado a quienes cultivaban de manera privilegiada el drama. A riesgo de simplificar el panorama de la dramaturgia limeña del siglo XX, pero conscientes de la necesidad de llenar el vacío que presenta dicho periodo, podemos aventurarnos a una clasificación bastante esquemática vinculando la escritura de obras a situaciones sociales y políticas concretas.

Así, podemos afirmar que el teatro moderno en el Perú tiene menos de cien años¹⁵². Si tuviéramos que periodizar las obras dramáticas producidas durante ese siglo, las aglutinaríamos en torno a cuatro núcleos distintos. El primero es el del *drama vanguardista* de los años veinte, treinta e inicios de los cuarenta. La mayoría de obras vanguardistas escritas durante esa época pertenecieran a poetas que vivían fuera del Perú y que difícilmente pudieron ver estrenadas sus composiciones. Como señalan Laurietz Seda y Rubén Quiroz, los “artículos periodísticos de César Vallejo publicados

¹⁵⁰ Hablamos de limeña y no peruana porque nuestra visión se centra en la actividad teatral/dramática de este espacio.

¹⁵¹ Hernández (1947) ofrece una visión de conjunto bastante sucinta sobre el teatro –más que sobre el drama– desde fines de la Conquista hasta inicios de la República.

¹⁵² Es decir, alejado de los patrones costumbristas –aunque nunca del todo, porque el costumbrismo es una de nuestras “grandes matrices culturales” como dice E. Adrianzén (comunicación personal)– que perviven todavía en las obras de Leónidas Yerovi como lo demuestra el análisis de la “suerte” de la tesis de Chiarella (2013). En ese sentido, la muerte de Yeroví, en 1917, marca el final de una época.

desde Europa entre 1923 y 1931, serán quizá los documentos más importantes para la historia de la vanguardia teatral peruana” (2008: 19). En ellos, Vallejo propone usar nuevas técnicas para romper con las convenciones teatrales que han esclerotizado al teatro de la época. Las preocupaciones políticas de los dramas vallejanos (Plodeskis 2000) serán desplazadas, conforme avancen las décadas, por otras de carácter más individual y psicológico, aunque la estructural experimental permanecerá en muchas de las obras de los poetas-dramaturgos. Otros autores importantes del periodo fueron el diplomático Ricardo Peña Barrenechea; el aventurero Luis Berninsone, quien vivió en Chile desde 1928 hasta 1961; el difusor del surrealismo César Moro (Alfredo Quíspez Asín), una década exiliado en México desde 1938; y el artista plástico Joel Marrokín, quien residió en el mismo país desde los años cuarenta hasta su muerte.

Una segunda etapa es la de la *dramaturgia de autor* —es decir, escrita y publicada por dramaturgos “profesionales” que manejaban con mayor solvencia los resortes del género¹⁵³— de mediados del siglo pasado. La paulatina consolidación del circuito teatral limeño con la formación de la Asociación de Artistas Aficionados (1938)¹⁵⁴, la Compañía Nacional de Comedias (1945), el Teatro del Pueblo (1945), el Teatro Universitario de San Marcos (1946)¹⁵⁵, la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE, 1946)¹⁵⁶, el Club de Teatro de Lima (1953)¹⁵⁷, Histrión Teatro de Arte (1956)¹⁵⁸ y el Teatro de la Universidad Católica (1961)¹⁵⁹ posibilitó la aparición de dos generaciones de dramaturgos jóvenes. Este “renacimiento”, con una gran impronta del drama español, ocurrió entre 1946-1947 con el estreno de las comedias *Esa luna que empieza* de Percy Gibson¹⁶⁰ y *Amor, gran laberinto*¹⁶¹ de un precoz Sebastián Salazar

¹⁵³ En ese sentido, estos autores concebían al drama como literatura. Por ello, las fechas que colocaremos entre paréntesis para este periodo corresponden, cuando las conocemos, a las de la escritura de cada obra.

¹⁵⁴ Fue fundada por Alejandro, Aurelio y Elvira Miró Quesada, Rosa Graña, Manuel Solari Swayne, Percy Gibson, Ricardo Grau, Alberto Wagner de Reina, Enrique Peña Osoreo y Carlos Raygada.

¹⁵⁵ Estos dos últimos fundados por el literato Manuel Beltroy.

¹⁵⁶ La actual Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) ubicada en el Parque de la Exposición fue creada por el actor Edmundo Barbero y el escenógrafo Santiago Ontañón, ambos parte de la compañía de la actriz española Margarita Xirgú.

¹⁵⁷ La primera escuela de teatro particular de Lima fue creada por el argentino Reynaldo D’Amore —quien introduce, en el Perú, como profesor de la ENAE el método de Stanislavski—, Ofelia Woloshin y Sebastián Salazar Bondy ante la inactividad de la Compañía Nacional de Comedias.

¹⁵⁸ Formado por los actores Carlos Gassols, Herta Cárdenas, Lucía Irurita y José Velásquez. La orientación de este grupo era más popular que la del Club de Teatro.

¹⁵⁹ Sus actividades se inician con el actor Ricardo Blume como director y único profesor.

¹⁶⁰ Premio Nacional de Teatro ese año en la categoría de comedia.

¹⁶¹ La obra fue estrenada el 10 de octubre de 1947, en el Teatro Segura, por la Compañía Nacional de Comedias.

Bondy¹⁶², ambas recibidas bastante bien por la crítica y el público. Sin embargo, el inicio del Ochenio de Manuel A. Odría (1948-1956) marcó un viraje hacia una política populista, autoritaria y censora. En ese contexto, las obras dramáticas se tornan más extensas y comprometidas con las problemáticas de la época:

En su mayoría, las piezas escritas durante los primeros quince años de la posguerra eran de tres o más actos, su temática era estrictamente naturalista por inspirarse en el conflicto entre el hombre y su realidad social, política y telúrica; y, no se limitaba a los confines temáticos estrictamente nacionalistas por seguir la tendencia universalista del teatro hispanoamericano de entonces. Las directrices esenciales de este teatro se manifiestan en las obras maestras de sus dramaturgos más importantes: *El fuego* (1950) de Juan Ríos, *No hay isla feliz* (1954) por Sebastián Salazar Bondy, y *Collacocha* (1956) por Enrique Solari Swayne (Morris 1978: [120]).

Este trío de autores que cultivaron el drama naturalista-realista de larga duración y de búsqueda de una identidad nacional se desvaneció con la muerte de Salazar Bondy en 1965 y la paulatina inactividad de Ríos (su último drama lo estrenó en 1960) y de Solari (quien había estrenado hasta 1966 solo dos obras). Además de ellos tres, no podemos olvidar a los hermanos Bernardo y Ricardo Roca Rey –dramaturgo y director, respectivamente– y a Julio Ramón Ribeyro quienes también escribe dramas importantes en el periodo. La última obra dramática de Salazar Bondy, *El rabadomante*, que compartió el Premio Nacional de Teatro del 65 junto con la primera de A. Alegría, *Remigio el huaquero*, marca el recambio generacional¹⁶³. La segunda generación del teatro de posguerra peruano estuvo marcada por su orientación poética, universalista y de expresión más breve –cuyo antecedente podemos rastrear en las obras del poeta Jorge Eduardo Eielson¹⁶⁴–; al lado de obras con una vocación más política y social¹⁶⁵. Entre los integrantes de esta segunda generación destacan, aparte de Alegría, Juan Gonzalo Rose (*Carnet de identidad*¹⁶⁶, 1960; *Operación maravillosa*, 1961; *Un*

¹⁶² Para A. Bushby (2011), la actual dramaturgia peruana –a diferencia de la poesía o la narrativa– no tiene un padre. Nosotros creemos que está equivocado: su padre es este autor.

¹⁶³ Paradójicamente, mientras el primero es un “drama breve, poético y de valores trascendentes típicos de la llamada ‘avant-garde’”, el segundo es un “drama de tres actos y desafortunadamente limitado por su regionalismo y su crítica algo insípida de prejuicios raciales y económicos en el Perú” (Morris 1978: 122-123).

¹⁶⁴ Eielson había ganado el Premio Nacional de Teatro con la obra *Maquillage* en 1948 y escrito otra, *Acto final* (1959), ya en su autoexilio italiano.

¹⁶⁵ Como señala Benza (2011), es a partir de la mitad de esta década que aparecen dramas con personajes *marginales* en nuestra dramaturgia con autores como Cortés, Saavedra, Díaz y Zavala.

¹⁶⁶ Esta obra –representada incansables veces por el actor Edgar Guillén– es singular por varios motivos, entre los que destacan el hecho de que sea una de las pocas de nuestra dramaturgia que se mueve en los códigos de la ciencia ficción.

momento con Javier), Juan Rivera Saavedra (*Los Ruperto*, 1960), Sara Joffré¹⁶⁷ (*En el jardín de Mónica*, 1961; *Cuento alrededor de un círculo de espuma*, 1961; *El embudo de la ley*, 1969; *Los tocadores de tambor*, 1976), Hernando Cortés (*La Ciudad de los Reyes*, 1963), Sarina Hefgott (*Antígona*, 1967), César Vega Herrera (*Ipacankure*, 1967), Julio Ortega (*La campana*, 1965; *Varios rostros del verano*, 1968; *Mesa pelada*, 1971), Víctor Zavala (*Teatro campesino*, 1969), Grégor Díaz (*La huelga*, 1971)¹⁶⁸, Estela Luna (*Eva no estuvo aún en el paraíso*, 1976) y José Adolph. Entre *El cruce sobre el Niágara* (1969) de Alegría –Premio Nacional de Teatro y Casa de las Américas– y *Trotsky debe morir* (1977) de Adolph –Premio del Teatro Universitario de San Marcos– se efectúa el paulatino giro de una dramaturgia de “autor” hacia una dramaturgia más “actoral”.

Un tercer momento es el representado por la *dramaturgia colectiva* de las décadas del setenta¹⁶⁹ y ochenta. Su antecedente directo es la creación del Teatro Nacional Popular (1971) dirigido por Alegría¹⁷⁰ –luego, asistido por un joven Alfonso Santistevan–, como parte del proyecto revolucionario del gobierno de las Fuerzas Armadas (1967-1980): “A nosotros nos interesa hacer un teatro que sirva al público, que le sirva para su liberación, para su realización como seres humanos individualmente y como conjunto” (Alegría citado por Morris 1978: 124). A partir de ese año, aparecieron una serie de grupos con idénticos propósitos: Yuyachkani (1971)¹⁷¹, Cuatrotablas (1971), Telba (1973), Alforja y Alianza; y entre cuyos epígonos podemos

¹⁶⁷ Joffré también es importante por haber sido una de las pioneras en fomentar el teatro infantil en el Perú, a través de Homero “Teatro de grillos”, desde 1963.

¹⁶⁸ Estos dos últimos autores, Zavala y Díaz, escriben obras vinculadas a los movimientos campesinos y obreros de la época y son, en gran medida, antecedentes del periodo siguiente: “En dramaturgia, inauguramos e impusimos en un verdadero frente la necesidad imperiosa de expresar sobre el escenario, generalizando, comprendiendo, globalizando, el conflicto permanente de los hombres, mujeres y niños de las clases populares” (Díaz 1998: 188). Un antecedente directo de este tipo de obras es *La chicha está fermentando* (1962) de Rafael del Carpio. No obstante, una distinción clara entre el “teatro indigenista” de Del Carpio y el “teatro campesino” de corte brechtiano de Zavala puede revisarse en Valenzuela (2011).

¹⁶⁹ Sin embargo, durante esta década, compañías como Histrión, la AAA, el TUC y el Teatro Universitario de San Marcos siguieron poniendo en escena las obras de los principales dramaturgos de las generaciones de mediados de siglo (Ribeyro, Rivera Saavedra, Ortega) junto con obras del repertorio clásico.

¹⁷⁰ Inspirado en *Théâtre national populaire* francés, más que en una verdadera integración de iniciativas locales preexistentes. Posiblemente, por esta razón, no prosperó.

¹⁷¹ En 1982, Yuyachkani pone en escena un clásico del teatro peruano, *Los músicos ambulantes*, inspirados en el cuento *Los músicos de Bremen* de los hermanos Grimm. La obra fue creada por Augusto Casafranca, Ana Correa, Teresa Ralli, Débora Correa, Julián Vargas y Marco Iriarte con la dirección de Miguel Rubio Zapata.

destacar a Maguey (1982) y Arena y Esteras (1992)¹⁷². Además, cabe resaltar la labor de S. Joffré, quien organiza el primer encuentro sobre Bertolt Brecht en Perú (1971) y, luego, la primera Muestra de Teatro Peruano (1974)¹⁷³, un evento descentralizado que fomentó la actividad teatral en provincias; y la celebración del Encuentro de Teatros de Grupo (1978), en Ayacucho, auspiciado por la Unesco. En la década siguiente, se crea el Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN, 1984)¹⁷⁴, principal plataforma de las Muestras de Teatro de los años siguientes. Conforme avanzó la década de los ochenta, la impronta antropológico-ancestralista del Tercer Teatro del italiano Eugenio Barba¹⁷⁵ empezaría a desplazar a la política-didáctica de Brecht. Respecto a lo que nos interesa – la creación de obras dramáticas –, muchos de estos grupos se dedicaron a la adaptación teatral. Cuando no crearon obras originales de manera colectiva, seleccionaron obras literarias¹⁷⁶ o mitos y relatos orales, las reelaboraron y escribieron un “guion dramático” de acuerdo al patrón estético de cada grupo. Asimismo, el desempleo y la crisis del Estado, propia de este periodo, fueron plasmados por los espectáculos callejeros de actores –algunos nómades– que tomaron las plazas y parques de la capital¹⁷⁷.

Justamente, una obra que anticipa el retorno a la dramaturgia de autor trata sobre dos cómicos callejeros. Nos referimos a *A ver, un aplauso!* (1989) de César de María. Junto con *¿Quieres estar conmigo?* (1988) de Roberto Ángeles y Augusto Cabada –que introducía, por primera vez, de forma directa la problemática juvenil en la dramaturgia peruana– y las primeras obras de mediados de los ochenta del director y actor Alfonso Santistevan (*El caballo del libertador*, 1986; *Esperando la ocasión*, 1987; *Pequeños héroes*, 1988) y del literato Rafael Dumett (*AM/FM*, escrita con Ángeles, 1985; *Santiago*, 1987) son la antesala de un nuevo periodo al que denominaremos como *dramaturgia del cambio de siglo*. Esta cubre la última década del siglo XX y ha

¹⁷² Cabe resaltar que se trata de un gran movimiento latinoamericano. Así, por ejemplo, destacan los colectivos de México (Teatro del Cuerpo y La Rueda), Colombia (La Candelaria) y Brasil (Macunaima).

¹⁷³ Las cinco primeras Muestras se realizaron en el Callao. Luego, el evento se ha celebrado en varias ciudades del interior del país y en Lima.

¹⁷⁴ Fue labor del gestor Carlos Ribotti, junto a Helena Huambos y Fernando Fernández.

¹⁷⁵ La inspiración directa de Barba es la propuesta del Teatro de la Crueldad de Artaud, en el que el espectáculo se fusiona con la vida, es decir, “abduce” al espectador dentro del campo del acontecimiento poético, para que pueda tomar la palabra y actuar. *Es parateatral* (Dubatti 2008).

¹⁷⁶ Un autor que ha sido especialmente adaptado por varios colectivos teatrales, desde los años setenta hasta la actualidad, es José María Arguedas, especialmente, *El sueño del pongo* y la dinámica de los zorros en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Villagómez 2011).

¹⁷⁷ Podemos mostrar la vigencia de este periodo con la constatación de que muchos de los grupos creados en dichas décadas (Yuyachkani, Cuatrotablas, Maguey) continúan en actividad. Asimismo, su influencia se puede observar en intervenciones urbanas como la Fiesta Internacional de Teatro en Calles Abiertas (Fiteca) que se celebra, anualmente, en el distrito de Comas desde el 2002.

continuado durante las dos primeras del XXI. Por la calidad y cantidad de las obras escritas, creemos que se trata de un fenómeno tan importante como el de mediados del siglo pasado.

2.2.2. Dramaturgia limeña del cambio de siglo

En abril de 1987, se organizó en Lima el “Encuentro Regional sobre teatro contemporáneo en América Latina y el Caribe” por iniciativa de la Unesco y el Instituto Nacional de Cultura. Este evento, en el que participaron actores, dramaturgos y directores de teatro latinoamericanos, fue presidido por Julio Ramón Ribeyro, quien lo resume de la siguiente manera:

Los temas más controvertidos fueron el del papel preponderante del director teatral frente al autor, la oposición entre lo que he llamado teatro *de grupo* y la *compañía comercial*, así como la distinción entre una dramaturgia más influida por el teatro europeo, propia de los países del cono sur, y una dramaturgia menos dependiente de dichos modelos propia de los países edificados sobre viejas culturas precolombinas. Igualmente fue muy debatido la preeminencia del llamado *teatro colectivo*, bajo sus formas tanto políticas y didácticas como puramente estéticas¹⁷⁸ (Unesco 1988: 11, cursivas del autor).

Asimismo, el encuentro proponía de forma implícita –y explícita a través de dos autores peruanos de mediados del siglo pasado, Ríos y Saavedra– una revalorización de la dramaturgia de autor, fenómeno que se producía en otras latitudes como la Argentina –como lo indicaba la cubana M. Muguerca–; y, al mismo tiempo, del teatro con fines estéticos por encima de los propagandísticos –J. Chiarella–. Debemos recordar también que ese año (1987) retorna Alegría –defensor de la dramaturgia aristotélica– al Perú, después de casi una década como docente de teatro y literatura dramática en universidades estadounidenses.

Todos estos factores se van a cristalizar en la aparición de una nueva generación de autores dramáticos que comienza a escribir durante la etapa más crítica del conflicto armado interno. Ellos son Ángeles, Cabada, Santistevan, De María y Dumett. De estos cuatro, el primero se terminaría dedicando más a la dirección teatral, el segundo al cine¹⁷⁹, el tercero a la dirección teatral y la actuación, y el último emigraría a Estados Unidos a fines de los noventa. Sin embargo, su trabajo –como veremos más adelante

¹⁷⁸ Ribeyro ya había mostrado sus propias suspicacias respecto a este tipo de teatro en las “Observaciones preliminares” de su drama *Atusparia*: “Esta pieza está construida más sobre la palabra que sobre la acción. Es por ello una pieza retórica y discursiva. Se trata de un ‘parti pris’ artístico y de una solución práctica. ‘Parti pris’ en tanto que reacción contra un teatro puramente gestual o espectacular, en el cual más importante que el texto es la puesta en escena” (1981: 17).

¹⁷⁹ En el caso de Cabada, su obra se ha centrado en los guiones cinematográficos (*La boca del lobo*, 1988; *Caídos del cielo*, 1990; *La fiesta del chivo*, 2005).

con el caso de Mariana de Althaus— promoviendo una serie de talleres de actuación (Ángeles, Santistevan) y de escritura (Alegría, De María y Dumett) será fundamental para la consolidación de una segunda generación de autores a partir de los últimos años del siglo pasado.

Grosso modo, podemos “cartografiar” hasta a tres generaciones distintas de dramaturgos que comparten un modo de producción (individual) similar¹⁸⁰. El primero es la de los iniciadores, aquellos que comienzan a escribir durante un periodo en el cual la dramaturgia colectiva recién se estaba replegando a fines de los ochenta. Nos referimos a Ángeles (n. 1953), Santistevan (Arequipa, n. 1955), De María (n. 1960) y Dumett (n. 1963). De María es, sin lugar a dudas, el nexo entre el teatro de grupo —ya que había pertenecido a Homero “Teatro de grillos” de S. Joffré desde 1976, en el cual había escrito una serie de obras de contenido político y social (*La celda*, 1978; *Del bolsillo ajeno*, 1979) — y la nueva dramaturgia de autor. Estamos hablando de una época de crisis aguda del Estado ante la violencia terrorista, la hiperinflación y la reacción de la derecha peruana, encabezada por Vargas Llosa, por el proyecto de estatización de la banca del presidente García. Cabe recordar que dicho novelista también “retorna” a la dramaturgia durante esa década¹⁸¹.

Una segunda generación de autores aparece en la década de los noventa. Se trata de César Bravo (n. 1960), Alfredo Bushby (n. 1963), Eduardo Adrianzén (n. 1964), Jaime Nieto (n. 1967), Daniel Dillon (Chimbote, n. 1968), Diego La Hoz (n. 1971), Gonzalo Rodríguez Risco (n. 1972), Juan Manuel Sánchez (n. 1974), Mariana de Althaus (n. 1974), Roberto Sánchez-Piérola (n. 1975), Aldo Miyashiro (n. 1976), Claudia [Besaccia] Sacha (Bogotá, n. 1976) Juan Carlos Méndez (n. 1976). Además, durante los noventa, varios dramaturgos de generaciones anteriores (Alegría, D. Paredes, C. Viale, S. Joffré, C. Vega, Santistevan, De María y Dumett) siguen escribiendo, lo que enriquece aún más el panorama. Finalmente, aparte de estos dramaturgos, algunos narradores, poetas y ensayistas tuvieron algunas incursiones en el drama, hacia el final de la década, como Alonso Cueto (*Encuentro casual*, 1999),

¹⁸⁰ Todos los dramaturgos que mencionemos a continuación han nacido en Lima, salvo indicación contraria.

¹⁸¹ Vargas Llosa había compuesto un drama en el colegio, *La huida del Inca* (1952), en una época con gran actividad teatral como hemos visto. Luego, escribió *La señorita de Tacna* (1981), *Kathie y el hipopótamo* (1983), *La Chunga* (1986), *El loco de los balcones* (1993), *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996).

Enrique Planas (*Orquídeas del Paraíso*, 1999)¹⁸², Santiago Roncagliolo (*Tus amigos nunca te harían daño*, 1999), Marcela Robles (*Una especie de ausencia*, 2000), José Watanabe (*Antígona*, 2000) y Peter Elmore (*Santiago*, 2000). Los dos últimos trabajaron colaborativamente con Yuyachkani. Los autores ya consagrados como De María y Dumett decidieron postular a premios en España, mientras que los nuevos se abrieron camino lentamente. Un punto de inflexión importante fue el primer Festival de Teatro Peruano Norteamericano en 1996 y el concurso *Hacia una dramaturgia joven*, organizado por el Instituto Nacional de Cultura (INC) y el Teatro Nacional en 1997. Dos años después, el INC editó un volumen con las obras ganadoras y finalistas: *Siete obras de dramaturgia peruana* (1999)¹⁸³. Esta publicación coincidió con la antología de Castro y Ángeles, *Dramaturgia peruana* (1999), la primera de un largo ciclo de las preparadas por Ángeles¹⁸⁴.

Como señala Castro en la “Introducción” de dicho volumen, el panorama era bastante desalentador. A la falta de estrenos de obras de otros dramaturgos latinoamericanos en la cartelera limeña se sumaba la poca difusión de las obras peruanas en el extranjero, excepto las de Vargas Llosa. Castro destaca que dos habían sido los hechos que marcaron a los dramaturgos que escribieron en los noventa: la violencia política de la década anterior y la política neoliberal introducida por Fujimori desde 1992. “Cierta sector del teatro peruano –el que se recopila en esta antología– ha expresado esas inquietudes colectivas por medio de una alegoría: la representación de la familia y las complejas relaciones que se desarrollan entre sus miembros” (1999: 10). Para Castro, que sigue en esta lectura a Doris Sommer (2004 [1993]), la representación del espacio privado de la familia para construir una imagen de la nación latinoamericana es una preocupación constante desde las obras de ficción decimonónicas y se mantiene durante la primera mitad del siglo XX como parte del proyecto liberal burgués. El modelo marxista mostró un camino distinto para alcanzar la modernidad y fue abrazado por los sectores intelectuales con el triunfo de la Revolución cubana (1959). En el

¹⁸² Adaptación de su novela homónima publicada en 1996.

¹⁸³ Este libro incluye *Paralelos secantes* de J. M. Sánchez, *Lucía* de C. Sacha, *La ciega* de Ángel Barros, *Avaricias* de Rolfe Mejía, *Qoyllor ritti* de D. Paredes, *Con guitarra y sin cajón* de Maritza Kirchhausen y *Las noches de luna* de C. Vega. Luego, editaría dos antologías más en 2000 y 2001.

¹⁸⁴ Otras antologías importantes son *Voces del interior. Nueva dramaturgia peruana* (Instituto Nacional de Cultura, Lima, 2001) de Luis Ramos-García y Ruth Escudero; la *Antología general del teatro peruano* (PUCP-Banco Continental, Lima, 2002) de Ricardo Silva Santisteban en cinco volúmenes; y de otro concurso organizado por Ruth Escudero, *Dramaturgia nacional 2000* (INC-Banco de Crédito del Perú, Lima, 2001).

campo teatral, los grupos de creación colectiva se convirtieron en familias “alternativas”¹⁸⁵, pero con el fracaso del proyecto socialista en Europa hacia el final de los ochenta, este segundo camino se reveló utópico.

En la imagen de la familia expresada por el teatro peruano último, la cohesión del grupo desaparece y el futuro es visto como la representación de una comunidad que se resquebraja. Los proyectos de vía ahora son estrictamente individuales: la familia se transforma en varios sujetos que en el pasado han tenido algún vínculo, pero forjan su futuro al margen de esas relaciones anteriores (1999: 12).

Castro destaca dos cronotopos dramáticos: uno realista (Santistevan, Cueto, Adrianzén, Dumett, Bravo y Sánchez-Piérola) y otro alegórico (Joffré, De María). Asimismo, destaca cuatro tipos de relaciones conflictivas en el interior de las familias representadas: *i*) la “ausencia de la figura paterna” (Santistevan, Cueto y Adrianzén); *ii*) la relación “teñida de locura y violencia” entre padres e hijos (Dumett y Joffré); *iii*) el enfrentamiento fratricida (De María) y *iv*) el abandono de las relaciones familiares por un individualismo solitario (Bravo y Sánchez-Piérola).

En el prólogo del volumen *Dramaturgia peruana II* (2001), Ángeles presenta algunas razones para la emergencia de ese “número elevado de jóvenes dedicados a la dramaturgia con un alto nivel de productividad” (2001: 9): *i*) una reacción ante la creación colectiva de los setenta y ochenta; *ii*) la “formalización de los cursos de dramaturgia” en algunas universidades y el “surgimiento de talleres de escritura dramática” por autores consagrados y *iii*) el concurso *Hacia una dramaturgia joven* de la Dirección del Teatro Nacional del INC dirigido por Ruth Escudero. Sin embargo, mientras el acento de la lectura de Castro estaba en la *familia* –las obras del primer volumen eran sobre todo de la primera mitad de los noventa–, Ángeles incide en que el tema hegemónico –su antología era de la segunda mitad– era la *juventud*: “Su búsqueda de amor, su falta de identidad y sus pocas posibilidades en el futuro” (2001: 13). Con ello, podemos notar el desenlace natural de la lectura de Castro: superadas las relaciones filiales colectivas, quedan las afiliaciones individuales. Sin embargo, lo más interesante del texto de Ángeles son las ausencias temáticas que detecta en esta generación: obras románticas, sobre la seducción, la guerra interna reciente, el protagonismo femenino, el racismo, el SIDA, la involución económica, la corrupción política, etc. Para Ángeles, el subgénero favorito de los nuevos dramaturgos es la comedia, lo que no les ha permitido

¹⁸⁵ El fenómeno de *Pataclaun* –un grupo de clowns locales cuyos espectáculos partían de la improvisación– desde 1993 puede ser leído en ese sentido como una mutación de los colectivos teatrales de los setenta y ochenta.

ahondar con profundidad en el conflicto de los personajes (salvo De María, Dumett, Bushby, Viale, Althaus y Miyashiro). En un artículo publicado al poco tiempo, Soberón (2004) distinguía, en los dramaturgos jóvenes consolidados, dos caminos: unos exponen un mundo interior de carácter más realista (De Althaus, Sacha y Cecilia Podestá con *Las mujeres de la caja*, 2004) y otros transgreden los patrones dramáticos y escénicos convencionales (Miyashiro y Sánchez-Piérola). Además, afirmaba que eran “escritores que a su vez asumen la producción teatral, la dirección o la actuación” (2004: 25)¹⁸⁶.

Finalmente, podemos distinguir a una tercera generación que empieza a escribir con el cambio de milenio. En este grupo podemos incluir al pintor Luis Alberto León (n. 1972), la guionista Mariana Silva (n. 1976), el director Mateo Chiarella Viale (n. 1978), Víctor Falcón (n. 1979), la directora Vanessa Vizcarra (n. 1979), el literato Gino Luque (n. 1979), el comunicador Daniel Amaru Silva (n. 1987) y el traductor Christian Saldívar (n. 1989), entre otros. A diferencia de la generación inmediatamente anterior, sus obras son cada vez menos desesperanzadoras.

En este contexto, cabe destacar, una vez más, la labor de C. de María motivando a nuevos escritores jóvenes¹⁸⁷ y como jurado de diversos concursos, y de Joffré a través de la revista *Muestra* editada desde el 2000 hasta su muerte en el 2014. Esta publicación ha difundido las obras de varios de los dramaturgos de la generación anterior y de esta, la tercera. Asimismo, muchos autores han empezado a mirar la historia y los problemas de la sociedad peruana para escribir sobre ellos. Eso motivó a Ángeles a publicar su tercera antología, *Dramaturgia de la historia del Perú* (2006), entre los que se encontraba, por ejemplo, la obra *Ruido* de Mariana de Althaus. Continuando con esta labor de difusión de la dramaturgia peruana, se publicó la *Antología de dramaturgos de la ENSAD (1946-2010): 10 obras de teatro peruano* (2010) en dos tomos. Por último, podemos agregar la aparición de los concursos de dramaturgia como el del Británico desde el 2007, del Teatro La Plaza desde el 2013, del Ministerio de Cultura desde el 2014 y el recientísimo de la Universidad de Lima –Teatro Lab– desde el 2017. Esta

¹⁸⁶ Casi una década después, Mariana de Althaus comenta: “La desventaja de trabajar textos propios es que inviertes mucho más tiempo que montando una obra de otro autor. La gente no va masivamente a una obra peruana, pero sí hay cierto público curioso por los textos peruanos” (Espejo 2012: 32). La misma situación es descrita por Benza: “la mayoría de las obras presentadas en los teatros comerciales o centros culturales más prestigiosos de Lima es de autores extranjeros” (2011: 407).

¹⁸⁷ Su influencia no es solo temática sino formal. Así, ha escrito una instructiva pieza “metadramática”, única en su género, sobre cómo editar un drama (María 2005). Mariana de Althaus ha usado varias veces este formato, como hemos podido constatar al revisar la obra *La prisión de los ángeles*.

situación ha motivado que “los escritores de esta generación tengan urgencia de escribir y montar sus textos en el menor tiempo posible” (La Hoz 2013: 70). Recientemente, Ángeles ha editado su cuarta antología, *Dramaturgia de la juventud y la muerte* (2015), en dos tomos, cuyo prólogo –una entrevista al propio compilador hecha por C. Galiano– es un balance de esta época. Ese mismo año ha sido también importante para la reflexión crítica del drama y teatro contemporáneos. Por un lado, apareció la revista *Teatralidades* dirigida por Carlos Vargas Salgado, estudioso del teatro peruano radicado en EE.UU. Lamentablemente, después de dos números, no tuvo mayor continuidad. Por otro lado, la española Paz Mediavilla Martínez presentó su tesis doctoral *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación* en la Universidad Complutense de Madrid. Se trata más de una reconstrucción del contexto teatral que de un análisis de las obras dramáticas, pero revela el interés que está empezando a suscitar nuestra dramaturgia y teatro en el extranjero.

Sobre el panorama reconfigurado en la última década, Ángeles señala que la dramaturgia occidental –la anglosajona, estadounidense y francesa– ha producido una gran cantidad de obras sobre lo “doméstico”, lo “familiar”, lo que ha impactado en la producción nacional. Asimismo, se ha dado una renovación generacional en el sistema teatral, ya que no solo hay dramaturgos jóvenes, sino también directores y productores jóvenes. En tercer lugar, se han ampliado los temas tocados por los dramaturgos. Así, las obras sobre el conflicto interno han aumentado. Un claro ejemplo es *La cautiva* (2013) de L. A. León¹⁸⁸ que, incluso, fue interpretada por un sector de la sociedad como una apología terrorista. También se ha tocado el tema de la discriminación social y étnica. *El lenguaje de las sirenas* (2012) de M. de Althaus es un caso paradigmático de este tipo de obras. Un último tema que ha empezado a ser tratado por la dramaturgia es el de la mujer y su situación precaria, signada por la violencia sexual, en la sociedad en obras como *Sobre lobos* (2013) de M. Silva.

Tanto Ángeles como Galiano señalan que se ha empezado a desplazar el realismo psicológico de los maestros europeos –Chejov, Ibsen y Strindberg– y norteamericanos –Williams, Miller y O’Neill– por otro realismo, esperpéntico (De

¹⁸⁸ “*La cautiva* profundiza en las consecuencias de la guerra interna, y efectivamente plantea un estilo que va entre el realismo y otra cosa, pero hay otro aspecto de la obra, que es uno de los que a mí más poderosamente me llama la atención, y es que propone un nuevo tipo de masculinidad” (Ángeles y Galiano 2015: 15).

María), simbolista (Luque), real-maravilloso (León), surrealista (Viale), fantástico (De Althaus); en definitiva, *absurdo*. Este absurdo del drama peruano está unido al *humor*: “Es irremediable, irreversible, esta alianza entre el humor y la tragedia, dos caras de una misma moneda, en nuestra realidad peruana” (2015: 26). Ángeles reconoce que su antología parece cerrar un ciclo, en el que la juventud era vista con nostalgia y dolor por su carácter pasajero. El cambio está, para él, en obras como *Avenida Larco* (2015) de Rasec Barragán:

Este espectáculo se crea después de un larguísimo proceso en el que generaciones anteriores hemos escrito obras dolorosas, hemos trabajado en el teatro contra la violencia, contra la crisis, contra la mentira, contra la necesidad de los políticos y hemos sacado adelante nuestros proyectos. [...] Nosotros no podíamos dejar de pensar en la muerte. Ustedes no piensan en ella, han puesto sobre el escenario una anécdota que casi se burla de la muerte, postulan una tremenda celebración de la vida, de la alegría, del humor, del amor, de la amistad (2015: 20).

Finalmente, no podemos terminar esta cartografía de las obras dramáticas últimas sin mencionar el *teatro documental*¹⁸⁹ peruano, eco creativo del trabajo realizado por dramaturgas como Vivi Tellas¹⁹⁰ y Lola Arias en Argentina, y cuyos antecedentes se remontan a los experimentos de Erwin Piscator en la Alemania de entreguerras. Por su modo de producción híbrido, estas obras se encuentran a medio camino entre la dramaturgia colectiva y la de autor. Así, entre las principales tenemos a *Proyecto empleadas* (2009) dirigida por Rodrigo Benza, *P.A.T.R.I.A.* (2011) dirigida por Paloma Carpio, *Criadero* (2011) de M. de Althaus, *Proyecto 1980/2000* (2012) dirigida por Sebastián Rubio y Claudia Tangoa, *Padre Nuestro* (2013) de M. de Althaus, *Desde afuera* (2014) dirigida por Sebastián Rubio y Gabriel de la Cruz, *Cuando seamos libres* (2016) de Carolina Silva Santisteban, *Tregua* (2017) de Sebastián Rubio¹⁹¹, *Pájaros en llamas* (2017) de M. de Althaus, y *Por ahora* (2017) de Daniel Amaru Silva y el venezolano Juan Souki. Se trata de obras que responde a

¹⁸⁹ Según Benza, “es aquel teatro que es creado a partir de documentos o fuentes reales tales como ‘testimonios recogidos en entrevistas directas, transcripciones de juicios, informes policiales...’ [...] Busca, por lo tanto, colocar en el espacio tradicionalmente ficcional de la escena textos e imágenes del mundo real, ‘verdadero’ cotidiano, procurando desarrollar un tema que pueda tener repercusión en la sociedad. Este tipo de teatro, por lo tanto, no solo parte de la realidad, sino que busca llevar esa realidad a la escena generando nuevas lecturas de la misma” (2013: [2-3]). Uno de esos documentos es el testimonio. Por lo tanto, el *teatro testimonial* es un subgénero dentro del teatro documental cuyo más grande sistematizador es Peter Weiss (Osorio 2014).

¹⁹⁰ Esta autora ha acuñado el término *biodrama* para referirse al subgénero dramático que pone en escena la historia de personas vivas (Osorio 2014). Un ejemplo representativo es su obra *Cozarinsky y su médico* (2005), en el que el escritor y cineasta argentino Edgardo Cozarinsky sale a escena en compañía de su amigo y médico Alejo Florín (Margulis 2007).

¹⁹¹ Estas dos últimas obras han sido realizadas gracias al apoyo del Centro Cultural de España.

problemáticas más actuales –marginación racial, socioeconómica, sexual y de género, falta de reconciliación después de la guerra interna, nuevos modelos de feminidad/masculinidad, ausencia del Estado, migración, etc.– y que tienen un fuerte elemento perlocutivo (efecto inmediato sobre el receptor). Podemos incluir este tipo de teatro dentro de lo que Rizk llama un posmodernismo de izquierda, el cual “celebra las diferencias y se ocupa en elaborar el discurso de toda marginalidad, sin perder de vista una reivindicación política y social de los segmentos desposeídos y un posible reverso de jerarquías” (2007: 327), mientras que el teatro de fines de los noventa parecía responder más a un posmodernismo de derecha, individualista e influenciado por el pensamiento neoliberal¹⁹².

Antes de continuar quisiéramos ordenar de alguna manera –más allá de criterios cronológicos– el largo siglo de dramaturgia peruana del que hemos dado cuenta. Sabemos que ha habido algunos intentos antes que el nuestro, como el de Carlos Vargas (2015), quien comienza su caracterización a partir de la segunda mitad del siglo XX señalando que existen cuatro actitudes dramáticas emparentadas a distintas tendencias estéticas:

Actitud dramática	Tendencia estética	Años
Literaturocéntrica	Teatro de autor	1945-1965
Literaturocéntrica compartida	Teatro de autor-director	1965-1975
Dramaturgia de actor	Teatro de grupo	1975-1990
Coexistencia de poéticas	Teatro de director-autor	Fines de los 80-¿?

Vargas parte de una confusión similar a la de Ubersfeld, Bobes y García. No distingue entre obra dramática y obra teatral. Por ello, asume que durante la primera etapa existió una visión literaturocéntrica que “asumió el teatro como un género literario” (2015: 29). Como hemos tratado de mostrar en el Capítulo I de esta tesis, el drama –y no el teatro– es el que forma parte de la literatura. Tanto Aristóteles como Veltruský estaban muy conscientes de ello. Para Vargas, esto se debió a que los autores del cuarenta y cincuenta entendieron “la escritura para el teatro” como una “utopía

¹⁹² El “tercer posmodernismo” del que habla Rizk, uno pos-derecha/izquierda, cosmopolita y escapista, parecen no haber hecho mucho eco en nuestro teatro, salvo quizá por la experimentaciones con el lenguaje de Sánchez-Piérola.

personal” por “la estrechez del medio teatral”. Creemos que nuestra breve reseña del periodo muestra una situación totalmente contraria. El circuito teatral gozaba de buena salud, al menos en el caso de Lima.

Un segundo momento es el de la década inmediata a la muerte de Salazar Bondy, que corresponde a lo que hemos llamado la segunda generación de autores de mediados de siglo. Con ellos, el autor muchas veces se convierte en director o crea sus propios colectivos teatrales. Así, “la relación con la práctica escénica es tomada en mayor consideración, aunque confirme ulteriormente el privilegio de lo literario como lenguaje teatral” (2015: 30). En este punto, es notoria de nuevo la confusión: el lenguaje verbal es uno de los sistemas del teatro, no el privilegiado ni el único como ocurre en el drama. En este punto, Vargas pierde de vista un objeto y lo confunde con el otro: el texto leído y el espectáculo presenciado.

Con el tercer momento, la creación colectiva, a pesar de que se produce la “disolución de la figura del autor individual como sujeto de enunciación” (2015: 31-32), esto no significa la eliminación del drama, solo un método de escritura distinto como el mismo Vargas sostiene, excepto en los casos en los que la obra teatral no use el código del lenguaje verbal. Un punto interesante de su reflexión es el concepto de *dramaturgia*. Sin embargo, la confusión drama/teatro no permite ubicarlo correctamente. Nosotros entendemos “dramaturgia” como el proceso de creación de sentido de una obra teatral, no de una obra dramática. Así, se pueden distinguir diversos tipos de dramaturgias: de autor, de director, de actor (individual o colectivamente). Es obvio que en el caso de una obra dramática, la producción de sentido depende de la interacción entre una instancia autoral reconstruida *a posteriori* y el lector real de la obra.

Por último, Vargas señala la eclosión de una coexistencia de poéticas en el teatro desde fines de los años ochenta, lectura con la que estamos totalmente de acuerdo y que es fácilmente demostrable en los hechos. Sin embargo, es evidente el retorno de una dramaturgia de autor, aunque esta última figura guarda características que lo distinguen del dramaturgo de mediados del siglo pasado: *i)* tiene experiencias teatrales previas como actor o director, *ii)* sus textos son versiones definitivas porque han sido probados en escena, *iii)* es un activo promotor –y, a veces, gestor– de su trabajo, *iv)* se ha diversificado fuera de Lima, y *v)* su realismo poco naturalista es la síntesis del teatro de

búsqueda nacionalista de los 50 y 60 con el experimental de los 70 y 80. De estas cinco características, nuestra dramaturga cumple con cuatro (i, ii, iii y v).

2.3. Clasificación de la obra dramática

En este último apartado del Capítulo II de nuestra tesis, nuestro objetivo es mostrar cómo la obra dramática¹⁹³ de Mariana de Althaus puede ser clasificada en dos grandes grupos. Por un lado, se encuentran las obras de ficción, en las cuales la dramaturga reelabora algunos *leitmotiv* recurrentes y que hemos decidido agrupar en tres ciclos. En este grupo nos detendremos con mayor detalle, pues hemos podido *leer* las obras. Por el otro, se encuentra su trilogía testimonial, más reciente, la cual nace a partir del contacto de M. de Althaus con las obras teatrales de Lola Arias en Argentina. De este segundo grupo, apenas brindaremos un pequeño apunte, ya que, en primer lugar, no hemos podido acceder a los textos y, en segundo, nos parece que los mismos deben ser más guiones escénicos que verdaderas obras dramáticas. Su clara estructura conformada por “cuadros” en la terminología de Ubersfeld, es decir, compuestas a través del *collage* y el *montaje*, y el hecho de que en su puesta en escena se nos revelen más como una sucesión de monólogos, las priva en parte de una más clara condición dramática, basada en el lenguaje y el diálogo según Veltruský. Sin embargo, con ello no descartamos su carácter también ficcional como correctamente ha apuntado Paola Margulis (2007).

Sabemos que otras tipologías son posibles. Por ejemplo, por razones estructurales, se podría dividir su teatro entre sus obras cortas como *En el borde*, *Turquesa*, *En esta obra nadie llora* (2007), *La peluca* (2015) o *La alegría* (2015) y las de más largo aliento. Otra clasificación, atendiendo a razones temáticas, podría ser separar las más íntimas –que son la mayoría y entre las cuales su teatro testimonial no representa más que una radicalización– y las más sociopolíticas como *Ruido* o *El lenguaje de las sirenas*. Una tercera perspectiva podría ser dividir las de creación colectiva –*El viaje*, *Princesa cero* (2001), *Vino, bate y chocolate* (2004), y todas las testimoniales– y las de concepción individual, las cuales podrían ser divididas a

¹⁹³ Nos abstendremos de tratar únicamente los textos de larga duración (excepto *En el borde*, por ser la primera de sus obras), escritos de forma individual (lo que excluye las colaboraciones) por iniciativa personal (lo que excluye a las obras por encargo como *La prisión de los ángeles*) y originales (lo que excluye las adaptaciones como *Karamazov*). La única excepción serán sus obras testimoniales, que mencionaremos sin profundizar en ellas.

su vez entre originales y adaptadas (*Karamazov*). Una cuarta, a partir del cronotopo dramático, entre las realistas y las no realistas: maravillosas (*Princesa cero*, *La puerta invisible*), absurdas (*Ruido*) o fantásticas (*El lenguaje de las sirenas*). Sin embargo, las descartamos todas no porque las consideremos incorrectas, sino porque no estamos en capacidad de trabajarlas, ya que tendríamos que revisar una serie de textos de difícil acceso¹⁹⁴ y que creemos no aportarán nada nuevo a nuestra perspectiva de análisis: un estudio semiológico de los dramas de nuestra autora.

2.3.1. Dramas ficcionales

La aparición de nuestra dramaturga –y de otras como Sacha, Silva, Vizcarra– coincide con el fenómeno que Irène Sadowska denomina como la *feminización* de la escritura dramática y la puesta en escena teatral, acaecida en el panorama europeo –especialmente en Inglaterra (Sarah Kane) y Alemania– durante la última década del siglo pasado:

Con esta nueva escritura de las mujeres, que no sólo[sic] se reduce a la esfera intimista, sino que trata directa y crudamente la violencia social y la tragedia colectiva de la joven generación de nuestro mundo posideológico, el cuerpo, el sexo, el sufrimiento físico se han impuesto de una manera más fuerte en el teatro contemporáneo (2000: 30).

A la vez, Sadowska señala otro acontecimiento que acompaña tanto a las dramaturgias de Europa del Este –a las que ella se refiere– como a la peruana contemporánea: la *transición* hacia la democracia. Debido a esta situación, “la dramaturgia se ve obligada a enfrentarse de manera más directa, a veces de manera crítica o contestataria, al problema del poder político” (2000: 30). Una posible respuesta en nuestro medio es el tema de la ausencia de la figura paterna presente en varias obras como señala Ángeles y otras que mantiene una relación alegórica con la situación política del cambio de siglo: *Kamikaze!* de C. de María o *Antígona* de J. Watanabe.

Gracias a esta segunda coordenada se pueden comprender que tanto Bushby (2011) como la propia Mariana de Althaus (2013a) señalen que gran parte de sus obras están relacionadas con el tema del *abandono*. Por ello, la distinción del tipo de personaje que sufre una situación de abandono –de la pareja o las amistades, de la madre o el padre, de la mascota o el Estado– puede conducirnos a establecer lo que hemos denominado como los *ciclos* de la obra dramática de nuestra autora. Debemos

¹⁹⁴ Aunque los guiones de sus obras testimoniales serán pronto publicados (comunicación personal con la autora).

recaltar que esta clasificación es más pedagógica que real, ya que muchas de las características de las obras de un ciclo pueden encontrarse, de forma más atenuada, en los de las obras de otro ciclo, debido a que existen varias preocupaciones constantes o *leitmotifs* –el suicidio, la maternidad, el duelo– en la escritura dramática de nuestra dramaturga.

2.3.1.1. Ciclo de la juventud (1998-2001)

Las dos obras que hemos colocado bajo este rótulo se caracterizan por tratar el tema del suicidio de personas jóvenes, en este caso hombres y mujeres. Sin embargo, como veremos, el resultado final es distinto. Mientras en la primera, los protagonistas encuentran lo que están buscando, librarse de la soledad, lo que les permite afrontar su muerte juntos; en la segunda, la protagonista femenina no ve cumplido su deseo y se resigna a vivir vacía sin él.

*En el borde*¹⁹⁵

Se trata de la primera obra de nuestra dramaturga, una pieza corta con dos personajes. Podemos agregar que marcará una constante en la obra de Mariana de Althaus: colocar a los personajes en situaciones límite, “frente al precipicio”¹⁹⁶.

- Personajes/Actores/Roles: Los protagonistas son Adrián, un periodista y poeta, y Lara, una cantante y compositora¹⁹⁷. Aunque el texto no indica edad, por su forma de hablar, son jóvenes. Ambos representan al mismo actor, el cual es paradójico: *el salvador suicida*. En este caso, la condición de “suicida” es virtual, porque no se llega a concretar en la obra.
- Espacio: Los espacios enfrentados son la cima del acantilado, la tierra, y el fondo del precipicio, el mar. La obra se configura sobre un espacio liminal (*borde*) que oponen dos conjuntos semánticos: tierra/arriba/vida contra mar/abajo/muerte. Así, es el espacio el que configura sus roles como “suicidas”.

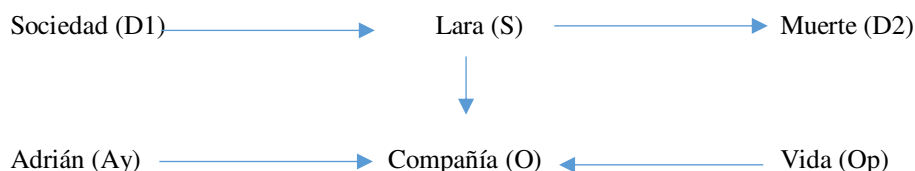
¹⁹⁵ Existe una canción del grupo argentino Soda Stereo con el mismo título, editada en el disco *Doble vida* (1988): “En silencio despertarás / de tu historia de amor / cuando arrojes al mar / las cenizas de la pasión. / No hablaré del final / por ninguna razón”.

¹⁹⁶ En esto, tal vez, sea más evidente la influencia de *El cruce sobre el Niágara* de Alegría.

¹⁹⁷ Igual que Edurne, la protagonista de *El Sistema Solar*.

Ambos han sido expulsados del espacio de la vida y empujados hacia el de la muerte¹⁹⁸.

- Tiempo: En cuanto al cronotopo representado, no hay indicaciones sobre la hora del día, pero sí sobre la fecha. Se trata del cumpleaños de Adrián. Por otro lado, estructuralmente, es una obra de acción continua con tres grandes momentos: *i*) encuentro, *ii*) confrontación de puntos de vista y *iii*) decisión conjunta de saltar por el barranco. Sin embargo, el final es abierto.
- Discurso: A través de los diálogos, podemos detectar que se ha representado el sociolecto de dos jóvenes limeños de clase media, pero cuyo discurso subjetivo está en pugna con el “discurso del poder” (idiolecto) que los ha marginado sentimental y socialmente. Asimismo, en el nivel de lo no-dicho, la situación planteada puede ser analizada a partir de dos coordenadas. La primera es la de lo presupuesto –dos personas al borde del acantilado están ahí para suicidarse– y la otra es la de lo sobreentendido –pero, en realidad, lo que están buscando no es terminar con su vida sino con su soledad–.
- Esquema actancial global: Como actantes, Adrián y Lara son reversibles, por lo tanto, desarrollaremos el de Lara, teniendo en cuenta que para el de Adrián solo hay que cambiar la posición de ambos actantes.



Los charcos sucios de la ciudad

Se trata de la segunda obra de nuestra autora. A diferencia de la anterior, su extensión y complejidad es mayor.

- Personajes/Actores/Roles: Los personajes son un grupo de ocho amigos: Gabriel, un pintor; Andrea, periodista y novia de Gabriel; Lolo, biólogo; Juani, un vago drogadicto; Iván, un ejecutivo exitoso; Magda, una chica frívola; Sofía, la amante de Gabriel; e Insecto, un *dealer*. Analizar a cada uno de los actores

¹⁹⁸ “LARA: ¿Una estupidez? Escúchame, Adrián. ¡Yo no estoy deprimida! Lo que yo tengo es rabia, ¿entiendes? ¡Rabia! Estoy molesta con la vida. Se la ha pasado metiéndome cabe y burlándose de mí. Y ya me aburrí, ¿sabes? Si los demás quieren seguir quejándose, que lo hagan hasta la eternidad. Yo paso. Ya no tengo nada que hacer aquí” (Althaus 2015: 81).

implicaría un trabajo más extenso, por lo que señalaremos solo el que corresponde a uno de los protagonistas de la obra, Gabriel, que es una especie “puesta en acto” del propuesto en la obra anterior: el *salvador suicida*. Andrea, la otra protagonista, debe tomar la decisión de acompañarlo o seguir viviendo. Parece ser que esta pareja es una inversión de la de *En el borde*, ya que Lara/Gabriel toma la iniciativa de un destino trágico¹⁹⁹ y Adrián/Andrea²⁰⁰ debe secundarla. Finalmente, cabe descartar la inclusión de Insecto, personaje cómico que libera las tensiones de la obra. Por su función, es más un rol –como el *criado pícaro* de las tragicomedias del Siglo de Oro– que un actor, opuesto en todo sentido al protagonista.

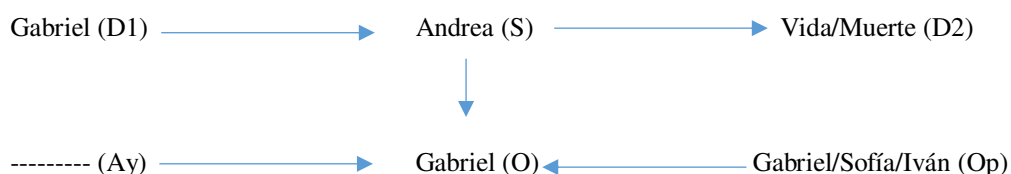
- Espacio: Toda la acción transcurre en la casa de Gabriel. Los espacios enfrentados tienen nuevamente una configuración vertical: el cuarto de Gabriel, ubicado en “un altillo o tarima alta”, y su sala-taller, abajo. Sin embargo, en este caso, la relación se ha invertido. El espacio superior –lugar donde se dispara Gabriel– está relacionado con la muerte y lo privado; mientras que el inferior –lugar donde se reúnen sus amigos– con la vida y lo público. En ese sentido, a diferencia del caso anterior, la muerte no es planteada como un descendimiento sino como una ascensión, lo que refuerza el carácter “angélico” del nombre del suicida.
- Tiempo: La obra está dividida en dieciséis escenas. Las impares transcurren en el presente, comenzando por el suicidio de Gabriel frente a Andrea; mientras que las pares corresponden a una serie de *flashbacks* –desde cinco años a una semana atrás– que terminan con la celebración del quinto aniversario de la pareja un mes antes del inicio de la acción. Para las escenas impares, no hay indicaciones sobre la fecha actual, la cual es señalada con un intemporal “hoy”, pero sí del momento del día: es de noche. La estructura también es clara: i) el suicidio de Gabriel, ii) la revelación de los secretos ocultos entre los amigos y iii) la decisión de continuar viviendo de Andrea²⁰¹. En ese sentido, el final no es abierto.

¹⁹⁹ “GABRIEL: Los hombre como yo deben morir jóvenes” (Althaus 2001: 366).

²⁰⁰ Ambos personajes son periodistas y, además, recitan poemas durante la acción de cada obra.

²⁰¹ “VOZ DE ANDREA: [...] Puedes irte / no haré maletas no iré a dormir / ni haré sinuosas marcas en mi cuerpo / con tu navaja. // Pero me verás / por ahí andaré / lívida / cayéndome sucesivamente / en todos los charcos sucios / de la ciudad” (Althaus 2001: 388).

- Discurso: En cuanto al sociolecto, existe una mayor amplitud que en la obra anterior. Así, se incluyen palabras propias de la replana juvenil de la clase media (“trunchitos”, “cojudez”, “cuñao”, “huevón”, “merca”, “vaina”, “culo”, “paja”, “puta madre”, etc.), especialmente, a través del discurso de Juani, Magda e Insecto. Esta variedad de registros marca la distancia y jerarquización social de los distintos personajes. Por otro lado, la obra juega con la tensión entre lo presupuesto –las relaciones sentimentales y amicales entre los personajes son armónicas– y lo sobreentendido –en realidad, no lo son, están llenas de carencias y secretos inconfesados–.
- Esquema actancial global: Aunque tanto Gabriel como Andrea pueden ser emplazados como sujetos, esbozaremos el esquema actancial de la segunda, porque es quien toma la decisión más importante de la obra: vivir. Sin embargo, no deja de ser resaltante el papel casi “orquestador” del actante Gabriel.



2.3.1.2. Ciclo de la mujer (2002-2010)

En las obras que hemos agrupado bajo este nombre, son mujeres, de distintas edades, las abandonadas. El hecho de enfocarse en las protagonistas ya había sido anticipado por *Los charcos...*, pero con las obras que se inician con *Tres historias del mar*, se torna definitivo. Además, con esta última, se inicia la discusión de un tópico que le otorga unidad al ciclo: la maternidad.

Aunque no las incluimos en este recuento, hay dos obras que debemos destacar. La primera es *La prisión de los ángeles* (2006), un drama escrito por encargo sobre la trata de niñas para ser explotadas sexualmente. En ella, también se aborda el tema del abandono de la mujer, pero en este caso, por parte de la sociedad y del Estado. La otra es la pieza corta *En esta obra nadie llora*, en la que todas los personajes son mujeres. Se trata de una especie de arte poética de Mariana de Althaus, en la que a través del discurso de Marcela, una directora de teatro “al borde de un ataque de nervios”²⁰², se

²⁰² La persistencia de temas del ciclo anterior es clara en uno de los sueños que describe este personaje, el cual termina con su suicidio.

revela el miedo y el compromiso que hay detrás de cada puesta en escena para vencerlo. En este ciclo debería figurar la obra simbólica y maeterlinckiana *La puerta invisible*, única de las de duración larga que no hemos podido revisar.

Tres historias del mar

Esta obra es la primera que dirige Mariana de Althaus en Lima, después de su estadía en España. A grandes rasgos, se trata de una relectura del clásico de Chejov, *Las tres hermanas* (1901)²⁰³, dirigido por primera vez por Kostantin Stanislavski.

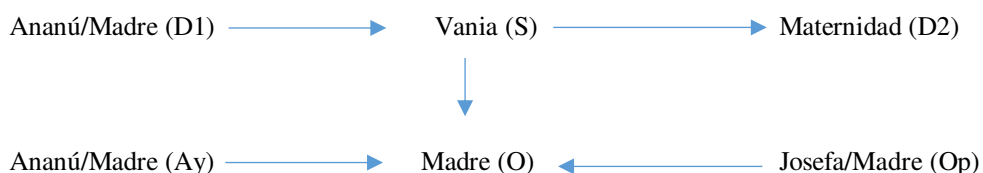
- Personajes/Actores/Roles: La obra está protagonizada por tres hermanastras: Ananú, de 25 años, que es escultora; Vania, de 30 años, crítica de arte; y Josefina, 35 años, ejecutiva desempleada. Cada una de ellas había ignorado la existencia de la otra hasta que la menor decide reunir las por encargo de su madre. En cuanto a los actores, cada una desempeña el suyo propio, pero, al mismo tiempo, cada una forma parte del gran actor *madre ausente*, cuyo nombre también es Josefina. Esta es la primera vez en la que una figura paterna/materna es identificada con el Sol, como modelo inalcanzable, al que las tres quieren “neutralizar” en vano.
- Espacio: La obra vuelve a presentarnos un espacio liminal: una casa de playa²⁰⁴. Existe una oposición doble: una horizontal entre la costa y el mar; otra vertical entre el Sol y el mar. Asimismo, la casa de playa está doblemente aislada. Espacialmente, se trata de un lugar lejano de la ciudad. Temporalmente, es invierno y el balneario está desierto. Se trata de un espacio neutral, en el que los roles de las tres (artista, académica, ejecutiva) pueden ser dejados de lado y emerger los actores: hermanas/hijas. Solo así podrán reconciliarse entre sí y con la madre muerta, y convertirse en madres a su vez. El objeto que representa esa posibilidad es la escultura abstracta titulada *Las tres hermanas* de Ananú²⁰⁵. De esta manera, la casa que guarda la escultura es como el útero que ha cobijado a este trío de mujeres.

²⁰³ Incluso, una de ellas tiene el nombre de un personaje de otro de los dramas de Chejov: Vania.

²⁰⁴ Un escenario similar será usado en *El lenguaje de las sirenas*.

²⁰⁵ “ANANÚ: Solo entonces, tres semanas antes de morir, se animó a confesarme que existían ustedes. Tienes dos hermanas, me dijo. Me pidió que las encontrara. Me pidió también que les dijera que esta casa es de las tres. Y me pidió que hiciera todo lo posible por que viviéramos en ella. Las tres juntas” (Althaus 2005: [16]).

- Tiempo: La obra se inicia al atardecer y cierra a la mañana siguiente. Por lo tanto, es otra de esas obras en “tiempo real”, con un corte en la noche. Se pueden distinguir tres grandes momentos: *i*) encuentro entre Ananú y Vania, *ii*) llegada de Josefina y confrontación de las tres y *iii*) la mañana siguiente. Al igual que *En el borde*, el final es abierto, ya que la reconciliación no es del todo clara.
- Discurso: Nuevamente, estamos ante el sociolecto de tres mujeres limeñas de clase media. Sin embargo, existe una gran diferencia respecto a *Los charcos...* porque el discurso subjetivo de cada una tiende más a lo poético que a lo coloquial, especialmente el de Vania. En cuanto a lo presupuesto, las hermanas mayores oponen los roles de madre/amante; mientras que Ananú no. Se sobreentiende de lo anterior que esa es la razón por la que las dos primeras no aceptan la maternidad –aunque Vania contempla la posibilidad–; mientras que la última, a pesar de su homosexualidad, sí.
- Esquema actancial global: Aunque se podría reconstruir el esquema actancial de las tres, nos centraremos en el de Vania, porque a diferencia de Ananú, cuyo deseo es una prolongación del de la madre, se trata de un sujeto autónomo.



Ruido

La primera gran obra de Mariana de Althaus, es la que hace referencia con mayor grado a elementos *extraestéticos* como los llamaba Mukařovský.

- Personajes/Actores/Roles: Cuatro son los personajes de esta obra, los tres primeros forman parte de una excéntrica familia, cuyo padre –Agusto, un ingeniero– está ausente, y la cuarta vive en la casa de enfrente: Augusta, 40 años, la madre; Agustín, 22 años, el hijo mayor; Agustina, 16 años, la hija menor; y la Vecina, 32 años, casada con un periodista –Andrés– y sin hijos. Augusta parece ser el destino trágico –visto con ironía– de un personaje anterior de nuestra dramaturga: Lara. Así, ella dice: “Yo quería ser cantante, pero ahora soy una feliz madre de familia” (Althaus 2013d: 213). La Vecina, en cambio, es su opuesto absoluto. Ella sigue viviendo en un mundo de perfección signado por

el color *azul*, del cual no duda en burlarse Agustín²⁰⁶, el joven cínico de actitud *punk*. El actor más importante corresponde a los personajes masculinos ausentes: la huida de Andrés es equivalente a la de Augusto. Ambos son una metáfora del Estado que también ha abandonado a la sociedad –Agustín y Agustina quieren huir del país– en medio de la violencia terrorista²⁰⁷.

- Espacio: La obra transcurre en la sala de la casa de Augusta. Este espacio se convierte en un refugio ante el peligro de los “coches bomba” y del toque de queda de la calle. Así, la oposición es clara desde el inicio: espacio privado/seguridad/vida y espacio público/peligro/muerte²⁰⁸. En esta obra, estamos ante un claro ejemplo del deslizamiento de un elemento, la Vecina, del espacio ideal de su “vida perfecta” a otro demencial, absurdo. Solo en este, se da cuenta de la guerra que asola al país, y de lo enajenador que es ignorar dicha situación: “Esta es la historia de la familia Augusta. / Se tapa los ojos si algo la asusta. / Vive encerrada en la Isla de la Fantasía. / Se esconde en la tele si jode la vida” (Althaus 2013d: 298).
- Tiempo: La obra transcurre en tiempo real durante una noche. Por una indicación hacia el final de la misma, sabemos que se trata de 1989 y la acción transcurre en una ciudad del Perú²⁰⁹. En ese sentido, las coordenadas son las más precisas de cuantas ha escrito nuestra dramaturga en general. Asimismo, se distinguen tres momentos distintos: *i*) llegada de la Vecina y abandono de su esposo, *ii*) la interacción de la Vecina con los miembros de la familia excéntrica y *iii*) la irrupción de los acontecimientos violentos del mundo exterior a través del televisor y la salida de la Vecina. Aunque el final es abierto, suponemos que nada ha cambiado en el interior de la familia, por lo que la tragedia de la Vecina se repetirá cíclicamente.
- Discurso: En este caso, la distancia entre el idiolecto y el discurso subjetivo de cada personaje es más violento que en cualquiera de las obras anteriores.

²⁰⁶ “AGUSTÍN: Vecina, sácame de una duda: tu casa es azul, el auto de tu esposo es azul, tu bata es azul, ¿tu culo también es azul?” (Althaus 2013d: 231).

²⁰⁷ “VECINA: El país se cae a pedazos. Yo no quiero seguir aquí. Voy a buscar a mi esposo. Voy a preguntarle por qué me abandonó. Voy a exigirle que me pida disculpas” (Althaus 2013d: 299).

²⁰⁸ Por ello, Augusta puede decir: “Salir a la calle es como meterse al mar” (Althaus 2013d: 212). De esta forma, se refuerza la carga negativa del “afuera”, al ser comparado con el “mar”, lugar de la muerte de *En el borde*, de *Tres historias del mar* y de *El lenguaje de las sirenas*.

²⁰⁹ Se trata del discurso de una relatora de noticias a través del televisor prendido de la sala, en el que se menciona la incursión subversiva ocurrida el 27 de febrero de 1989 en el distrito de Canayre, en Huanta, Ayacucho, que dejó un saldo de 39 personas asesinadas.

PRESIDENTE: Yo apelo a la fe de los humildes para lapidar a los poderosos que sacan dinero del país y de algunos que huyen a Miami y no pagan sus impuestos...

AGUSTINA: ¿Él no tiene una cuenta en Suiza?

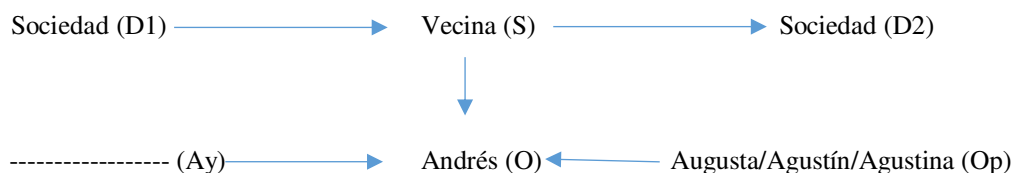
AUGUSTA: ¿No les parece que habla en verso? Es tan poético.

AGUSTÍN: Dice puras huevadas. Yo no entiendo nada.

VECINA: ¡Shhh! (Althaus 2013d: 317-318).

Mientras Augusta está embelesada por las palabras del Poder, Agustín y Agustina las desenmascaran por falsas y vacías, y la Vecina solo intenta escuchar algo que le sirva para seguir viviendo, para entender qué pasa a su alrededor. Respecto a los niveles de lo presupuesto y lo sobrentendido, se asume, por un lado, que la solidaridad está restringida a las pequeñas comunidades (familia, vecindad) y, por el otro, que se puede permanecer ciego y sordo al “ruido” del mundo exterior, a cambio de vivir en la oscuridad y el silencio.

- Esquema actancial global: La sociedad exige a la Vecina que forme una familia y sea madre. Por eso, ella desea retener y, luego, recuperar a Andrés: “Siempre he sentido que no me merecía a un hombre como Andrés. Por eso se fue. Nunca me lo creí” (Althaus 2013d: 283). En ese sentido, es la familia de Augusta la que le impide cumplir ese deseo, al retenerla. Sin embargo, ella decide ser fiel a él, aunque eso implique su propia aniquilación.



Efímero

Es un drama que representa una radicalización de las preocupaciones de la autora durante este ciclo. Como *En esta obra nadie llora*, no hay ningún personaje masculino.

- Personajes/Actores/Roles: Son catorce personajes femeninos quienes, salvo la protagonista, Lunar²¹⁰, y sus dos últimas interlocutoras, la Rubia y la Mujer Maravilla, conforman una especie de galería de estereotipos de mujeres (Vecina,

²¹⁰ Este personaje anticipa, en muchos sentidos –su identificación con la Luna, yendo a un terapeuta–, a Edurne de *El Sistema Solar*.

Mesera, Grifera, Peluquera, Chica Sexy –Lira²¹¹–, Alcahueta, Pitonisa –modelo–, Psicoanalista, Mendiga –“poeta”²¹²–, Gata, Antisocial) que calzan con varios de los roles codificados por la sociedad; aunque, en el fondo, son un único gran actor: *la interrogada infructuosa*. El otro personaje es el gato negro con mechas rojas, *Efímero*, el cual es el motor de la búsqueda de Lunar. El nombre del animal nos remite no solo a su ausencia espacial –ha huido–, sino también temporal –es fugaz–, con lo que la metáfora del abandono adquiere una connotación de carácter existencial más amplia que en otros dramas: lo que deseamos está condenado a desaparecer. Asimismo, otro concepto clave para nuestra dramaturgia, el “ruido”, ha adquirido esa misma dimensión metafísica²¹³.

- Espacio: Por su composición –la obra está formada por doce cuadros casi independientes–, es el drama que presenta el mayor desplazamiento de todos los escritos por Mariana de Althaus. Se trata de la peregrinación de Lunar desde su hogar (lo cerrado) –el primer espacio donde está es el cuarto de la Vecina²¹⁴– hasta el muelle (lo abierto), donde se topa con la Rubia y la Mujer Maravilla. De hecho, con cada desplazamiento se topa con un nuevo personaje, por lo que es el espacio el que ayuda a terminar de caracterizar el rol de los mismos, salvo en el último caso: Vecina/cuarto, Mesera/cafetería, Grifera/paradero, Peluquera/peluquería, Chica Sexy/discoteca, Alcahueta/agencia del corazón, Pitonisa/calle, Psicoanalista/consultorio, Mendiga/callejón, Gata/parque, Antisocial/teatro y Rubia-Mujer Maravilla/muelle. Este último lugar, al inicio, es visto como un espacio peligroso²¹⁵. Sin embargo, terminará siendo el lugar de la liberación de los tres personajes menos estereotipados (Lunar, Rubia y Mujer Maravilla) en el cuadro final.
- Tiempo: No hay indicaciones temporales del cronotopo de cada cuadro. No obstante, podemos deducir que han pasado bastante tiempo (¿horas, días?) entre

²¹¹ La única con nombre propio. El hecho de que la encuentre en una discoteca y su propio nombre la asocian con la música, una posible reminiscencia del personaje de Lara de *En el borde*; aunque a diferencia de ella, Lira es homosexual.

²¹² Es curioso que Lunar vean en su discurso repetitivo y entrecortado una manifestación de la poesía, una especie de “locura inspirada”.

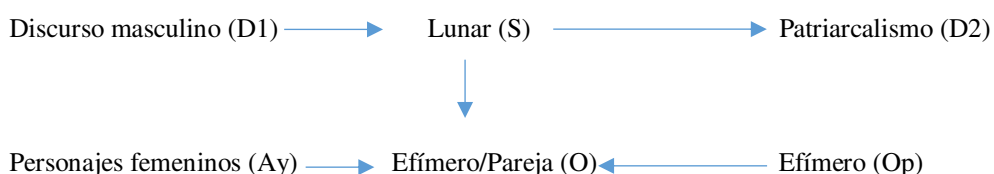
²¹³ “LUNAR: Efímero es bueno y astuto. [...] Solo me dice en sueños que las calles de esta ciudad están llenas de ruido” (Althaus 2008: 151).

²¹⁴ Este personaje parece ser la versión paródica de la vecina desesperada de *Ruido*.

²¹⁵ “MENDIGA: [...] Sálvate del mar, desde sus aguas profundas yo te observo” (Althaus 2008: 155).

cada uno²¹⁶. Respecto a los momentos, podemos asumir que la obra tiene tres grandes momentos, aunque el primero no es parte del texto, por lo que se trata de una historia *in media res*: i) huida de Efímero, ii) búsqueda de Lunar y iii) aceptación de su pérdida. En este caso, el final es cerrado.

- Discurso: La obra es profundamente dialógica, ya que en todas las escenas estamos ante la confrontación de dos puntos de vista. Por un lado, se encuentra Lunar, quien es el elemento “extraño” –resaltante como un *lunar*– que ha entrado en contacto con el espacio de otro personaje. Por el otro, su peregrinaje la pone en contacto con varios tipos de discursos, que podemos clasificar a partir de su relación con el idiolecto masculino: independientes (Mesera, Peluquera, Chica Sexy), dependientes (Vecina, Alcahueta, Pitonisa, Psicoanalista, Gata, Rubia, Mujer Maravilla) y marginales (Grifera, Mendiga, Antisocial). Es el último discurso, el de la Mujer Maravilla, el que pone en tensión los niveles de lo no-dicho: el presupuesto es que se trata del modelo de mujer perfecta; pero se sobreentiende de que no es así, es castrante, imposible. Por eso, ella abandona ese *rol*, para convertirse en un *actor* menos codificado: una madre.
- Esquema actancial global: El único sujeto reconocible es Lunar. Ella busca a Efímero, su gato negro perdido, que descubre azul al reencontrar, es decir, ideal²¹⁷. En ese sentido, la obra termina con la renuncia de esa búsqueda, no por inútil, sino porque está impuesta por un discurso dominante que no permite la independencia de los personajes femeninos de la obra, como la Mujer Maravilla, sujetos a los dictámenes de hombres ausentes.



La mujer espada

Una relectura de la tragedia *Medea* de Eurípides –sobre el cual la protagonista, Ana, está escribiendo un libro–, vuelve a presentarnos una situación de abandono y una

²¹⁶ “LUNAR: [...] Tal vez debería coger la costumbre de beber alcohol, comer mucho o dormir durante días cuando me siento perdida. A mí se me da por caminar sin rumbo, tengo callos en los pies” (Althaus 2008: 153).

²¹⁷ Como la casa, el auto y la bata de la Vecina de *Ruido*.

interpelación para la persona abandonada: tener o no al hijo de la pareja ausente. Otra referencia de la obra es la película *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar²¹⁸.

- Personajes/Actores/Roles: Se trata de otra obra con pocos personajes como *Tres historias del mar* o *Ruido*. Ana es una escritora joven, de 25 años, que vive en la casa de su suegra²¹⁹. Luisa, la madre de su esposo, tiene 50 años. Finalmente, Antonio, amigo del desaparecido Miguel, es un joven de 26 años que dirige una ONG. Debemos destacar al personaje ausente que como el pintor de *Los charcos...*, Gabriel –con quien también comparte un nombre angélico–, cumple la misma función actoral: *el salvador suicida*. Justamente, es su muerte/desaparición²²⁰ la que permite que Ana abandone la condición codificada de un rol (*la esposa-felizmente-casada*) para asumir el de un actor (*la madre viuda*). En su carácter antitético, se encuentra la riqueza del personaje. Luisa, quien pasó por una situación similar cuando era joven, solo refuerza dicha función actoral.
- Espacio: La obra está dividida en 16 escenas, la mayoría de las cuales transcurren en la sala-comedor de la casa de Luisa. Las excepciones son las escenas 7 (clínica) y 12 (restaurante). En ese caso, tenemos una oposición sencilla entre adentro y afuera, entre lo privado y lo público, entre permanecer o irse. La obra se construye en torno a dos dinámicas contrapuestas: el derrumbamiento de un conjunto (familia) por la pérdida de un elemento estructural (Miguel) y, a partir de la mitad de la obra (nacimiento de Lucas), el reagrupamiento de los elementos dispersos (Ana, Luisa y Antonio) en una nueva unidad (¿una nueva familia?). Sin embargo, hay dos espacios latentes que no debemos descuidar: uno es el lugar donde vive la madre de Ana, Adela Carpio, un país extranjero no precisado; el otro es el lugar de la desaparición/muerte de Miguel, el mar de la Costa Verde. Ambos se oponen a la casa de Luisa porque amenazan con quebrar su *precaria* unidad.
- Tiempo: Aunque cada escena –que ocurren en diferentes momentos del día– no tiene una indicación específica sobre el tiempo en el que se desarrolla, toda la

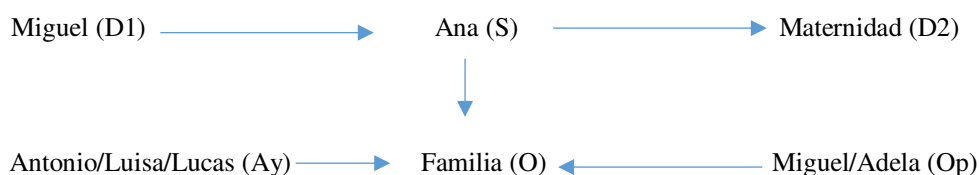
²¹⁸ De hecho, los tres personajes terminan llorando mientras ven una secuencia de esta película en la penúltima escena.

²¹⁹ En la genealogía de los personajes de Mariana de Althaus, este remite una vez más a Lara, ya que toca el xilófono y compone una canción llamada “Océano I”. Las metáforas marinas inundan esta obra, como el mismo título lo anticipa: *la mujer (pez) espada*.

²²⁰ En ese sentido, se trata de una ausencia productiva, contraria a la del esposo de la Vecina en *Ruido*.

obra transcurre en aproximadamente un año²²¹. Esto la convierte en la obra con mayor extensión temporal, si descontamos *Los charcos...*, ya que está última alterna secuencias del presente con *flashbacks*. Los tres grandes momentos de este drama son *i*) la desaparición de Miguel y la aceptación del embarazo por Ana, *ii*) la gestación y el nacimiento de Lucas, y *iii*) la resolución de Ana de formar una familia y reconciliarse con su madre. El final es cerrado.

- Discurso: A través de los diálogos, podemos detectar que se ha representado dos sociolectos contrapuestos. Por un lado, uno encarnado en Luisa, propio de una generación anterior, conservador y represivo. Por el otro, están los de Ana y Antonio, más desinhibidos y progresistas. En cuanto a lo presupuesto, los personajes adoptan una postura inicial ante la desaparición de Miguel. Así, Luisa y Antonio culpan a Ana como el mito culpa a Medea del asesinato de sus hijos²²². En cambio, conforme avanza el drama, se sobreentiende que ella no es responsable de nada y la propia Ana lo comprende: “Una versión de la historia de Medea dice que fueron los corintios los que mataron a los hijos de Medea” (Althaus 2017: [65]).
- Esquema actancial global: En líneas generales, el sujeto del drama es Ana, con ayuda de Antonio, Luisa y Lucas construye un nuevo modelo familiar y se reconcilia con Miguel, el esposo que ha fugado, y con Adela, la madre con la que se ha peleado.



Entonces Alicia cayó

La obra dialoga intertextualmente con el ciclo de Alicia (*Alicia en el País de las Maravillas*, 1865 y *Alicia a través del espejo*, 1871) de Lewis Carroll²²³. En este caso, todos los personajes “caen”, *simultáneamente*, en tres habitaciones del hotel

²²¹ En la escena final, Luisa dice: “Anoche hablé con Miguel. Me lo encontré en el agua. [...] El viernes es la misa por el primer año de su muerte” (Althaus 2017: [66]).

²²² “LUISA: A un marido hay que seducirlo todos los días. Miguel cada vez se aleja más. Se levanta al alba para ir a bucear y luego trabaja todo el día para acostarse a las nueve. Es claramente una estrategia de evasión” (Althaus 2017: [5]).

²²³ Varias partes de la primera novela son leídas en voz alta por Daniela, uno de los personajes de la obra.

Wonderland. Se trata de la obra más compleja formalmente desde *Los charcos sucios de la ciudad*.

- Personajes/Actores/Roles: Los seis personajes de la obra están agrupados en tres parejas. La primera está conformada por Alba Sarsi, una cantante famosa de 50 años²²⁴, y Basilio, un filósofo y profesor universitario de la misma edad. Ambos han estado casados por más de dos décadas. Basilio se ha enamorado de una estudiante –Alejandra– y quiere divorciarse de Alba. La segunda pareja está formada por Daniela Hériz, una dramaturga de 45 años²²⁵, y Paz, su hija bulímica de 15²²⁶. Daniela está divorciada de Rodrigo, quien no aparece en la obra. Por último, están Alicia, una mujer de 40 años, casada con Martín Souza, un abogado dos años mayor. Alicia está obsesionada con ser madre, mientras que su esposo no está del todo seguro. Si *Efímero* pretendía mostrarnos varias imágenes de mujer en diacronía espacial y temporal –una después de otra–, *Entonces Alicia cayó* busca concentrarse solo en tres –Alicia (40), Daniela (45) y Alba (50)– y en sincronía. Si tomamos a la oposición semántica madre/no madre como principal, los actores involucrados son distintos: *la mujer que quiere ser madre, la mujer que no sabe cómo ser madre y la mujer que no puede ser madre*²²⁷. Tanto la primera como la última no lo son, mientras que la segunda se siente incapacitada para cumplir con ese papel.
- Espacio: Mientras que en *Efímero*, la protagonista transcurre por distintos espacios en su peregrinaje hacia “el borde” (el mar); en esta obra, el desplazamiento no existe. Las tres habitaciones contiguas en las que se encuentra cada pareja se condensan en una sola. Así, los integrantes de una pareja son invisibles para los de las otras dos y solo pueden interactuar entre ellos –salvo en las escenas X, XIV y XVIII–, aunque compartan el mismo

²²⁴ Otra descendiente de Lara, además representa en este juego intertextual a la Reina de Corazones de Carroll, como queda manifiesto en una de sus reacciones ante la negativa de Martín de ser padre: “ALBA: ¡Que le corten la cabeza!” (Althaus 2011: 73). En la obra recita fragmentos de “Tiempo y silencio” de Cesarea Evora y “Nuestra última tarde” de Gabriela Ferri. Esta última canción será de nuevo utilizada por Mariana de Althaus en *Pájaros en llamas*.

²²⁵ Sin lugar a dudas, personaje conectado íntimamente con Marcela, también dramaturga, de *En esta obra nadie llora*.

²²⁶ Ella recuerda a la Pitonisa de *Efímero*, aunque en lugar de ver las manos, lee el tarot.

²²⁷ La primera y la última de estas funciones actorales serán usados en *El Sistema Solar*: Edurne y Paula.

cronotopo²²⁸. Una vez más, la habitación de hotel –el adentro, lo privado– es un refugio contra las amenazas del mundo exterior –el afuera, lo público–. Se trata de una estructura que está a punto de desmoronarse²²⁹ y, por lo tanto, representa la “última oportunidad” para el trío protagónico: para salvar su matrimonio en el caso de Alba; para entender a su hija en el de Daniela; para quedar embarazada en el de Alicia.

- Tiempo: La obra está dividida en XX escenas y transcurre –como *Los charcos...*, *Tres historias...* o *Ruido*– en una noche hasta antes de las 10 pm. La única fecha importante que es registrada en los diálogos es que se trata del día previo al cumpleaños cuarenta y uno de Alicia. Esta ubicación en la “biografía” del personaje, le otorga más urgencia a su línea dramática²³⁰. Cada una de las tres historias tiene su propio ritmo, lo que le otorga una arquitectura armónica (paradigmática) al drama, más que melódica (sintagmática) como en el caso de *Efímero*. Sin embargo, los momentos pueden ser más o menos los mismos: *i*) planteamiento del problema (divorcio, incomunicación, renuncia a la paternidad), *ii*) discusión y separación momentánea, y *iii*) aceptación (Daniela y Paz), reconciliación (Alicia y Martín) o separación definitiva (Alba y Basilio). El final es, por eso, cerrado.
- Discurso: Estamos, nuevamente, ante una obra cuyo registro sociolectal es más unificado y que solo varía ligeramente por la diferencia etaria. En primera instancia, la obra puede ser sintetizada como el reclamo del trío protagónico ante su inminente abandono. Sin embargo, es el discurso subjetivo de los tres personajes que justifican esa decisión el que nos revela que, también, son seres débiles, desamparados.

PAZ: No aspiro a escribir cosas importantes, como tú. No soy tan inteligente ni tan profunda, lo siento. //

MARTÍN: No quiero tener un hijo. Esa es la verdad. No veo el sentido de traer a un niño a este mundo. El ser humano en general me parece despreciable. //

BASILIO: He vivido siempre bajo tu sombra. [...] Tú eres un roble, indomable y rígido, un castillo de opiniones inflexibles. Yo te amo, Alba. Eres la mujer de mi vida. Pero me aburrí (Althaus 2011: 50, 82, 102-103).

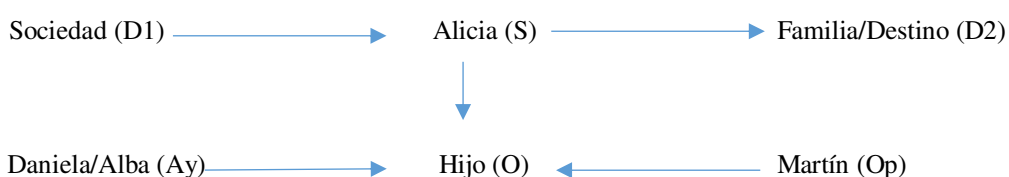
²²⁸ Podríamos asumir que se trata de tres cronotopos distintos, según la percepción de cada pareja, pero eso sería asumir que existe una consciencia perceptiva de los personajes, es decir, una “psicología”.

²²⁹ Absurda como la sala de Agusta en *Ruido*. Por ejemplo, los empleados del hotel (cocinero, botones, electricista) sufren ataques de nervios repentinos.

²³⁰ “ALICIA: Hace un año que le permitimos que elija el momento que quiere llegar. No puedo esperar más, Martín, no quiero pensar que soy infértil. Mañana cumplo 41, trata de entenderme” (Althaus 2011: 40).

Se supone que quien abandona está en una posición mejor que quien es abandonado –lo presupuesto–, pero la obra nos muestra que lo hace desde la subordinación y la precariedad existencial –lo sobreentendido–.

- Esquema actancial global: Como sujeto, hemos escogido a Alicia –aunque podrían hacerse esquemas de Alba y Daniela–, la que corre contra el tiempo, apurada por ese “conejo blanco” que es la maternidad. En realidad, esta última parece ser un medio para compensar la inminente muerte de su propia madre, una forma de prolongar su propia existencia o, simplemente, otra oportunidad.



2.3.1.3. Ciclo de la familia (2007-2012)

Las dos obras que incluimos en este ciclo, *El lenguaje de las sirenas* y *El Sistema Solar*, son las que mayor difusión editorial han tenido, ya que fueron publicadas, junto con *Ruido*, por Alfaguara. Aunque la propia autora reunió estos tres textos bajo el título *Dramas de familia*, consideramos que *Ruido* es todavía un drama de transición y, por eso, decidimos mantenerla en el ciclo anterior. En cambio, “*El lenguaje de las sirenas* era una obra sobre una familia en crisis, una familia quebrada por el choque entre sus deseos e impulsos más humanos” (Althaus 2013a: 18). Creemos que en eso se parece a *El Sistema Solar*. Asimismo, en las dos, la figura del padre está presente para responder por sus culpas, a diferencia de *Ruido*. Por último, ambas fueron terminadas mientras De Althaus formaba parte del colectivo Viaexpresa, gran momento creativo de nuestra dramaturgia y directora.

*El lenguaje de las sirenas*²³¹

De todas las obras que hemos comentado en las páginas anteriores, esta es la única que rompe abiertamente con los códigos del realismo e introduce un personaje fantástico: una sirena quechuahablante.

²³¹ Dos obras parecen ser los referentes intertextuales de este título: en primer lugar, *La sirena varada* (1934) del español Alejandro Casona y, en segundo, *La sirena sobre el iceberg* (1995) de César de María.

- Personajes/Actores/Roles: El núcleo de la obra está conformado por una familia de clase alta, los León: Félix, el padre; Margot, la madre, Paul, el hijo; y Camille, la hija. Alrededor de este grupo, aparecen tres personajes en un grado de subordinación distinto: Richard²³², amigo de Félix; Elvira, empleada de la familia; y la Sirena. Si comparamos cuatro rasgos distintivos básicos podemos encontrar los motivos de esta subordinación:

• hombre // mujer	a
• caucásico // no caucásico	b
• rico // pobre	c
• hispanohablante // quechuahablante	d
Félix : a -b c d	Rasgos positivos: 3
Elvira : -a -b -c d	Rasgos positivos: 1
Sirena : -a -b -c -d	Rasgos positivos: 0

En cambio, los hombres de la familia León poseen todos esos mismos rasgos como positivos²³³ y las mujeres, al menos tres de ellos. Eso los coloca en una situación de poder respecto a los demás. Un análisis detallado revelaría que los siete personajes son actores distintos, lo que aumenta la complejidad de sus relaciones. Incluso, el personaje fantástico, cuyo rol codificado lo remite a la tradición europea clásica²³⁴ y medieval, lo transgrede para convertirse en un actor nuevo: *una sirena andina en cautiverio*.

- Espacio: *El lenguaje...* nos sitúa en un territorio liminal, ya conocido para el lector de la obra de nuestra dramaturga: la orilla del océano. Sin embargo, a diferencia de obras como *Tres historias del mar*, el espacio privilegiado es el exterior (Playa Blanca), no el interior (casa de verano). Aquí, la oposición es similar a la de *En el borde*: tierra firme/seguridad/vida y mar/peligro/muerte. La diferencia radica en que no son los personajes los que pretenden pasar de uno a otro espacio, sino que es el segundo espacio el que amenaza con invadir al primero a través del tsunami. En ese sentido, la “sirena varada” no es más que una *advertencia*; aunque, al inicio, los personajes piensen que puede ser la *causa* de la “molestia” del mar.

²³² La acotación de la obra es elocuente: “un cholo guapo y muy bien vestido” (Althaus 2013c: 134).

²³³ En realidad, Paul, el hijo mayor, no del todo por su oculta homosexualidad.

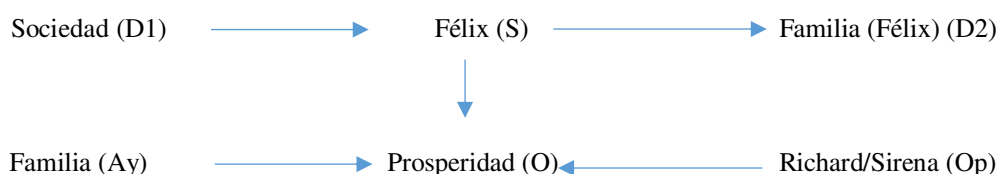
²³⁴ Ante su presencia, Camille se pone a recitar una parte de la *Odisea* que advierte de su peligrosidad.

- Tiempo: Al igual que *Ruido* y *El Sistema Solar*, la obra no está segmentada de ninguna manera (cuadros, escenas, etc.). Por lo tanto, se trata de un gran “secuencia” continua, aunque cortada por un par de “apagones” –microsecuencias sin luz– en los que interviene la voz de Paul, sobre todo al final, como una especie de narrador de los acontecimientos que siguieron a la catástrofe. Otro aspecto que la hace singular es que es el único de los dramas revisados que se sitúa durante el día²³⁵, probablemente en la mañana. Se trata de un sábado de verano bastante particular: “Las olas son enormes. No hay sol. Corre un viento helado” (Althaus 2013c:107). Por otro lado, los tres momentos que podemos distinguir en la obra son *i*) la presentación de la familia, *ii*) la llegada de los elementos disruptores (Richard, amante de Margot, y la Sirena, ser imposible), y *iii*) la desintegración familiar con la pérdida de Margot y Camille. Este final es abierto, enigmático, incluso metafórico, porque luego aparece Camille –en el relato de Paul, encontrada por un pescador–, como una “nueva sirena varada”, desnuda y delirante sobre unas rocas.
- Discurso: Esta es la obra en el que el idiolecto está más directamente presente después de *Ruido* (en la que aparece la voz del Presidente). Por eso, la autora lo califica como uno de sus dramas más “políticos”. Sin embargo, aquí no tiene que ser enunciado por un ente externo a la fábula, porque su portador es el mismo Félix. En torno a su discurso prepotente –plagado de palabras que descalifican a los demás: “retrasada mental”, “puta”, “cojudeces”, “maricón”, etc.–, los demás personajes enuncian el suyo. Algunos se resisten (Camille), otros son una versión reducida del mismo (Paul, Margot), uno lo imita (Richard) y otra lo acepta resignada (Elvira)²³⁶. Solo la Sirena, desde su alteridad absoluta –india, quechuahablante, acuática, pobre y mujer– respecto al Poder –blanco, hispanohablante, terrestre, rico y hombre–, representa una verdadera amenaza. Por eso, Félix no quiere que siga hablando, ni que la traduzca Camille sin saber quechua.
- Esquema actancial global: En este caso, la obra trata de una pérdida, la pérdida es la de Félix, el padre de familia, quien pierde a su esposa por culpa de Richard

²³⁵ De *En el borde* no hay indicaciones precisas.

²³⁶ “ELVIRA: En este mundo algunos pueden meterse al mar, y otros no pueden. Si yo me meto, cambio el mundo. Y si cambio el mundo, pierdo mi trabajo, y mis hijos no van a tener nada para comer” (Althaus 2013c: 170).

y a su hija por culpa de la Sirena. Así, tanto él como Paul, su hijo, quedan “desheredados”, sin hogar y sin futuro, vencidos por un “cholo emprendedor” y un “mar embravecido”. Es decir, por el desborde/rencor de lo popular que no han sabido anticipar.



El Sistema Solar

El análisis detallado de esta obra será desarrollado en el Capítulo III de nuestra tesis.

2.3.2. Guiones testimoniales

Benza señala, siguiendo a Pavis, que la unidad de las obras documentales es más temática que dramática. Además, “están constituidas básicamente por monólogos, a pesar que existen escenas dialogadas o coreografiadas” (2013: [7]). Se trata en definitiva de un teatro argumentativo y polifónico más que dialógico. Desde su inicio con Erwin Piscator, ha usado material audiovisual para mostrar las pruebas –el “archivo” – en las que basa su discurso. De esta manera, el diálogo se desplaza del escenario –y el drama– a la platea, es decir, a la relación entre el discurso argumentativo y el receptor del mismo (espectador, lector), quien se identifica con aquellos porque “saben que su propia historia también podría estar en ese escenario[/texto]” (2013: [10]). Se trata de obras que parte de lo personal –los testimonios– hacia lo social –los documentos–²³⁷. La técnica de creación suele atravesar dos fases: una colectiva, a

²³⁷ “Presentar testimonios contemporáneos, en diálogo con la historia por supuesto, es un camino que han encontrado estos creadores para reflexionar sobre la sociedad e interactuar con ella para que los distintos grupos de esta, que muchas veces no se relacionan a pesar de interactuar permanentemente, puedan empezar a conocerse” (Benza 2015: [13]).

través del *Verbatim theatre*²³⁸, y una individual de edición y composición de la obra que será puesta en escena y “recitada” por los testigos o por actores profesionales²³⁹.

En el caso de Mariana de Althaus, estos sujetos se tratan de la misma persona, porque ella elige a actores profesionales para sus obras a quienes llama *performers*. Con esto, pretende alcanzar cierto distanciamiento, ya que ellos poseen más herramientas para manejar y estilizar su propio discurso sobre el escenario y, así, evitar el patetismo o el desgarramiento innecesario. Además, M. de Althaus se reconoce, e todo momento, como la autora final de sus obras testimoniales. Aunque parten de un trabajo colectivo, ella concibe su forma artística final. Las obras resultantes pueden ser incluidas en alguno de los ciclos esbozados en la clasificación anterior: ciclo de la maternidad (*Criadero*) y ciclo de la familia (*Padre Nuestro* y *Pájaros en llamas*²⁴⁰); con lo que su separación en un acápite aparte responde más a su modo de producción y estructura que a los aspectos temáticos.

²³⁸ Según Rony Robinson, “es una forma teatral firmemente basada en la grabación y la subsecuente transcripción de entrevistas con personas ‘comunes’, realizadas en un contexto de pesquisa en una región en particular, un área temática, un evento, o la combinación de estos elementos. Esta fuente primaria se transforma en un texto que es interpretado, generalmente, por los mismos performers que recogieron el material en primera instancia” (citado en Benza 2013: [10]).

²³⁹ Justamente, esta elección marca la gran variedad de posibilidades del teatro testimonial peruano. Benza –quien sigue de cerca el modelo del venezolano, radicado en EE.UU., Moises Kaufman y su *The Laramie Project* (2000), puesto en escena en Lima por Jaime Nieto– prefiere recolectar el testimonio y, luego, que sean actores los que lo enuncien en el escenario; en cambio, Rubio y nuestra dramaturga – como comentaremos a continuación– buscan que sean los mismos testimoniados lo que suban a escena. Aquí, cabe una salvedad más: mientras De Althaus trabaja con actores profesionales, Rubio lo hace con personas no vinculadas a la actuación.

²⁴⁰ Cabe agregar que esta obra, a diferencia de las dos anteriores, innova al colocar como mediadores del discurso a tres actores que introducen la historia de los testimoniados.

TERCER CAPÍTULO

ANÁLISIS DE *EL SISTEMA SOLAR*

El texto en sí es literatura en la medida que uno escribe también, usa las palabras para transmitir algo, la palabra escrita sobre todo. El teatro escrito es muy valioso. Hay muchas obras de Shakespeare que si no las leyéramos no las conoceríamos porque son muy difíciles de montar. Entonces, creo que sí es literatura (De Althaus en entrevista a Farfán 2007: s. n.).

Después de haber presentado nuestro marco teórico y metodológico (Capítulo I) y haber hecho un recorrido por la producción dramática limeña del último siglo y una periodificación de la producción de nuestra dramaturga (Capítulo II), en este capítulo analizaremos *El Sistema Solar*. Para ello, nos acercaremos primero a la propuesta poética que subyace la obra dramática que estamos estudiando. Luego, procederemos a hacer el análisis semiológico propiamente dicho, a partir de la lectura del nivel enuncivo y las categorías que presentamos en el primer capítulo de esta tesis: el análisis actancial, el personaje, el espacio, el tiempo y el discurso dramáticos. Finalmente, propondremos una lectura del nivel enunciativo de la obra: su significado y sentido.

3.1. Poética dramática

En principio, *El Sistema Solar* es deudor de la estética naturalista de fines del siglo XIX, cuyo ejemplo paradigmático es *La señorita Julia*, escrita en 1887, del sueco A. Strindberg. En dicha obra, por ejemplo, la acción ocurre básicamente en un solo espacio –la cocina de los criados–, el conflicto genera una gran tensión –la liberación de una mujer ante la represión paterna, lo que la conduce al suicidio– y la estructura es simple –tres personajes, la Noche de San Juan (solsticio de verano en el Hemisferio norte)– (Strindberg 2015). La obra que estamos analizando parece una inversión de estas coordenadas: el espacio es una sala de clase media; la acción es también la reafirmación de la autonomía de una mujer frente a su padre, pero que en lugar de morir se convierte en madre; y son cinco personajes que están congregados en Noche Buena (solsticio de verano en el Hemisferio sur). Asimismo, la idea de una reunión familiar también guarda una larga tradición en las obras ficcionales de los países nórdicos no

solo en el teatro sino en el cine²⁴¹. Por lo tanto, no es extraño que esta tradición se haya filtrado en la concepción de su obra, ya que como la misma dramaturga señala, el cine ha sido una gran influencia para ella²⁴².

Así, la renuncia al expresionismo –aunque no al absurdo como veremos más adelante– de *Ruido*, para acercarse, no al determinismo estricto de Strindberg, sino a una especie de realismo psicológico (Chejov, Ibsen, Williams, Miller, O’Neill) que Ángeles señala como hegemónico del panorama de mediados del siglo pasado, es lo que hace de *El Sistema Solar* una de las obras menos experimentales dentro del corpus de nuestra dramaturga.

Asimismo, otras dos influencias europeas directas son las del inglés Harold Pinter y la del francés Bernard-Marie Koltès. Del primero, De Althaus ha comentado que sus obras la “han obsesionado por mucho tiempo”. Sin lugar a dudas, uno de los elementos que ha tomado nuestra dramaturga de Pinter es el humor negro. Además, obras como *Celebración* (2000) comparten el esquema básico de *El Sistema Solar*: una reunión de personas que se confiesan secretos que corren el riesgo de desestabilizar los lazos que los unen. Respecto al segundo dramaturgo, su obra *Roberto Zucco* (1988), la historia de un asesino serial y ejemplo del *Stationendrama* –obras fragmentarias de fuerte tendencia expresionista–, de una “intensidad contenida” como señala De Althaus, ha sido utilizada estructuralmente para componer texto como *Efímero*, pero también en el resto de sus dramas, sobre todo en el modo en el que están escritos los diálogos, en los cuales “nada es obvio, nada es explícito”.

En el ámbito latinoamericano, es el teatro argentino el que más impacto ha tenido en la dramaturgia de nuestra autora y, especialmente, en la composición de *El Sistema Solar*, ya que su primera versión fue escrita durante su estancia en dicho país (2010). Claudio Tolcachir, director, actor y dramaturgo contemporáneo de Mariana de Althaus ha escrito una obra que guarda varias similitudes con *El Sistema...*, se trata de

²⁴¹ Un claro ejemplo de ello es la película *La celebración* (1998) del danés Thomas Vinterberg. Además, una versión teatral de esta película fue montada en Lima en 2006. No obstante, esta no es la única película que nos presenta a un grupo reunido “contra su voluntad”. Aunque de otra cinematografía podemos recordar en ese sentido, *El discreto encanto de la burguesía* (1972) de Luis Buñuel.

²⁴² “El cine, inevitablemente termina siendo una referencia mucho más fuerte para los dramaturgos de ahora. Y en mi caso, cineastas como Jarmusch o Wim Wenders, en fin. Wes Anderson me fascina y ojalá tenga alguna influencia en mi obra. Pero en general creo que es el cine el que más influye” (Farfán 2007: s.n.).

La omisión de la familia Coleman, estrenada en el 2005. En ella, una familia que convive en una casa en ruinas se disuelve en medio de situaciones violentas y patéticas. Respecto a Daniel Veronese, también actor, director y dramaturgo, podemos rescatar obras como *Cámara Gesell*, estrenada en 1994, en la que se reconoce la idea de la imposibilidad de las relaciones satisfactorias entre padres e hijos, constante de varias obras de nuestra dramaturga (*Tres historias del mar*, *Ruido*, *Entonces Alicia cayó*, *El lenguaje de las sirenas*).

Respecto a la tradición peruana, después de las obras costumbristas que representan problemas intergeneracionales como *Frutos de la educación* (1830) de Felipe Pardo y Aliaga y *Ña Catita* (1845) de Manuel Ascencio Segura, los dramas no publicados de las intelectuales de fines del siglo XIX, y las comedias de enredos de Leonidas Yerovi de inicios del siglo XX, tenemos que remontarnos hasta mediados de siglo para encontrar de nuevo un retrato conflictivo de la familia²⁴³. Así, una obra fundamental es *No hay isla feliz* (1954) de Sebastián Salazar Bondy, en la que el enfrentamiento entre padres e hijos muestra que el hogar no es un espacio edénico²⁴⁴. A partir de Salazar Bondy, podemos distinguir dos tradiciones: una más experimental-simbolista con S. Joffré –de la que descenden, directamente, C. de María e, indirectamente, A. Miyashiro– y otra más aristotélica-realista con A. Alegría. De la segunda se desprenden autores que no han estado directamente bajo el magisterio de Alegría como A. Santistevan, E. Adrianzén y R. Dumett; y otros que han sido sus alumnos como G. Rodríguez-Risco, C. Sacha, M. de Althaus y D. Amaru Silva. De todos estos dramaturgos, con la temática de una familia en crisis, podemos mencionar *Números reales* (1992) de Dumett; *Vladimir* (1994) de Santistevan; *Un verso pasajero* (1996) de Gonzales-Risco; *¿Eres tú, pequeño?* (2012) de Amaru Silva o *Cómo crecen los árboles* (2014) de Adrianzén. El desencadenante de todos estos conflictos parece ser la ausencia del padre, pero algo que diferencia a las obras de los noventa e inicios del

²⁴³Existe un drama en cinco actos, *Antioco* (1869), del tío tatarabuelo de la autora, Clemente de Althaus (1833-1871), que bajo toda la capa de historicismo y exotismo románticos trata uno de los conflictos familiares que están presentes en *El Sistema Solar*: padre e hijo están enamorados de la misma mujer. El autor dedica esta obra a su madre, quien enviudo rápidamente de su padre. Algunos de los reclamos de las intelectuales finiseculares están anticipados en este drama: “ESTRATONICE: ¡Oh, lei de la mujer dura y acerba! / Siempre del hombre sierva, / Nunca manda en su pecho y en su mano, / Y es su destino odioso / El que un padre tirano / La entregue al lecho de un odiado esposo!” (Althaus 1872: 590-591).

²⁴⁴ La idea del hogar como espacio de lo *ominoso*, tal y como fue caracterizado por Freud (1979c [1919]), es decir, como algo familiar e íntimo que, bajo determinadas circunstancias, se torna desconocido y angustiante es algo que no ha sido estudiado en nuestra dramaturgia, pese a lo persistente del tema.

2000 con las de la última década es que “los personajes paternos están ahí para dar la cara, [...] ellos llevan la acción dramática de la obra, que sería recuperar el vínculo con sus hijos, lograr que los absuelvan” (Ángeles y Galiano 2015: 28). El caso de las dos obras más importantes de nuestra dramaturgia es paradigmático. En *Ruido*, el esposo de una de las protagonistas y el padre de otra familia han huido; en *El Sistema Solar*, el padre está presente para enfrentar las recriminaciones de sus hijos.

Punto aparte merece ser comentada la influencia de la poesía en mucha de la dramaturgia de Mariana de Althaus. Así, ella es una asidua lectora de la poesía de los peruanos Luis Hernández y Blanca Varela, y de la norteamericana Sharon Olds²⁴⁵.

3.1.1. Apunte sobre el tema

Como hemos tratado de mostrar con el recuento de las líneas anteriores, el tema de la familia es una constante en la dramaturgia occidental de los últimos dos siglos. Sin embargo, su origen se remonta hasta la antigua Grecia: la tragedia aparece cuando el héroe retorna a casa de la guerra. Así, el dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, en un interesante ensayo titulado “La tragedia cotidiana” (1907), señala que, más allá de las grandes aventuras propias de la épica, existe una dimensión trágica “en el solo hecho de vivir”. Para Maeterlinck, los trágicos que buscan anécdotas impactantes en el pasado producen un “teatro anacrónico” y olvidan que “no es en los actos, sino en las palabras, donde se encuentra la belleza y la grandeza de las hermosas y grandes tragedias” (1987 [1907]: 181). En ese sentido, la *palabra* y la *familia* parecen ser los dos componentes esenciales de esos dramas con pocos personajes –recuérdese que la tragedia ateniense solo usaba tres actores– que logran representar no “un momento excepcional y violento de la existencia, sino [...] la existencia misma” (1987: 180). *El Sistema Solar* es una de esas tragedias de lo cotidiano, es decir, una obra clásica temáticamente.

3.2. Los personajes

Iniciaremos el análisis de la diégesis de *El Sistema Solar* a partir del análisis de una de las estructuras discursivas paradigmáticas por antonomasia: el personaje; el cual es representado por un lexema (nombre propio). En primera instancia, procederemos a hacer una comparación de su presentación en los distintos *dramatis personae* de las obras de nuestra autora para mostrar la singularidad de las que pertenecen al ciclo de la

²⁴⁵ Parte de uno de sus poemas es el epígrafe de *El Sistema Solar*.

familia. A continuación, lo aislaremos momentáneamente del sistema semiótico del texto para describir sus *cualidades*, pero complementaremos este acercamiento con el análisis de sus funciones connotativas (especialmente, intertextuales) y retóricas. Finalmente, pasaremos al análisis del sistema actoral. El análisis de las estructuras actanciales lo reservaremos para un apartado posterior.

3.2.1. *Dramatis personae*

La *dramatis personae* de las obras de nuestra autora suele presentar a los personajes de cuatro maneras. En las pertenecientes al ciclo de la juventud (*En el borde* y *Los charcos...*), solo aparecen sus nombres. Así, los mismos no son caracterizados previamente a la lectura del drama. El lector solo obtendrá más datos de cada uno con la información que le suministren sus propios diálogos. A partir del ciclo de la mujer, se alternan dos formas nuevas. Por un lado, la mayoría de listas acompaña el nombre con la edad de los mismos (*Tres historias...*, *Ruido*, *La prisión de los ángeles*, *La mujer espada* o *Entonces Alicia cayó*). Con ello, se enfatiza en las tensiones intergeneracionales y en el cambio que se opera en los personajes femeninos respecto a su valoración de la vida y de sí mismas conforme van envejeciendo. Se trata de representar el ciclo completo su maduración a través de varios personajes simultáneamente. Por otro lado, un par de obras presenta a los personajes –todos femeninos– a partir de sus actividades u oficios. La primera es *Efímero*, que, como metáfora de los estereotipos adjudicados a las mujeres, las priva de nombres propios y las convierte en personajes sinecdóticos/metonímicos. La otra, *En esta obra nadie llora*, busca lo mismo –aunque aquí sí aparecen los nombres propios–, pero a un nivel más metadramático, ya que explora el proceso de puesta en escena de una obra teatral, siendo un claro ejemplo de “teatro dentro del teatro” o, como nosotros preferiríamos llamarlo, “teatro dentro del drama”. Por último, una cuarta forma de presentarlos es la de las obras del Ciclo de la familia (*El lenguaje...* y *El Sistema Solar*). En ellas, cada nombre es acompañado de la relación de filiación o afiliación que tiene con los demás. Es decir, desde el inicio, los personajes son un sistema compacto en el que se ubican a partir de un núcleo básico: una familia.

En el caso de *El lenguaje...*, el núcleo son los León, una familia tradicional con un padre, una madre y dos hijos, los cuales, además, son de sexos distintos. Este *cuadrado* familiar le otorga estabilidad al conjunto y un carácter “ideal”: se trata de una

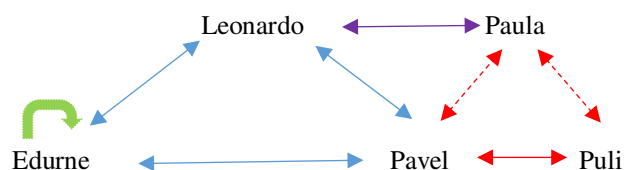
familia de clase alta, poderosa y sin ausentes, que además es retratada en uno de sus momentos de ocio. El problema es externo: los personajes que no forman parte del núcleo familiar o el espacio de más allá del borde, del mar. En cambio, en *El Sistema Solar*, la familia Del Solar no muestra una configuración tan sólida²⁴⁶. En primer lugar, estamos ante, por lo menos, cuatro núcleos familiares superpuestos. Cronológicamente, el primero es el conformado por “Leonardo, el padre”; “Edurne, la hija”, y “Pavel, el hijo”. El que sean presentados de esta manera nos remite a la primera ausencia: la madre, quien ha sido abandonada por Leonardo. Así, no es una organización cuadrangular, sino triangular, dinámica e inestable: en tensión. El segundo núcleo es el de Pavel y “Puli, el hijo de Pavel”. Al ser caracterizado así, Puli pertenece más a la microfamilia de su padre, que a la familia mayor de su abuelo. Aquí hay otro “fantasma”, la madre muerta de Puli, Julieta. El tercer núcleo es otro binomio, compuesto por Leonardo y “Paula, la novia del padre”, que además es la ex novia de Pavel. Esta relación es puesta en entredicho por la diferencia etaria entre los dos personajes –lo que genera una serie de sospechas de la sinceridad de los sentimientos de Paula– y porque su conformación obstruye la posibilidad de dotar de cierta estabilidad a la microfamilia de Pavel²⁴⁷. Por último, se encuentra el núcleo de Edurne, quien está embarazada. Este es el más íntimo y el que, en definitiva, parece recoger una idea constante que se despliega en varios drama de nuestra autora: madre e hijo ya son una familia. Así, Edurne ha decidido “eliminar” al padre voluntariamente –fue inseminada artificialmente–, no ha sido abandonada. Contra eso, se yergue la opinión establecida de que una familia debe estar “completa”:

PAVEL: Lo natural es que tengamos un padre y una madre, Edurne. Si te falta uno de los dos, o los dos, es una tragedia, con la que se aprende a vivir, claro, pero una es[sic] tragedia. No puede ser una decisión (Althaus 2013b: 92).

En resumen, las relaciones entre los personajes de *El Sistema Solar* pueden ser graficadas de la siguiente manera:

²⁴⁶ En muchos sentidos, puede asumirse como la misma familia, un tiempo después. Así, Edurne va a terapia, Pavel ha crecido a la sombra de su padre y la familia iba en el pasado a veranear frente al mar: “EDURNE: ¿Te acuerdas cuando íbamos de niños a Colán, Pavel? Una vez por semana íbamos todos a la playa más lejana para recoger piedras de colores” (Althaus 2013b: 77).

²⁴⁷ De hecho, la última vez que la familia se reunió fue dos años antes, en el cumpleaños de Puli, cuando aún salían Pavel y Paula.



En este drama el conflicto es interno al núcleo familiar. Además, la fecha en la que ocurren los hechos no es anodina, se trata de Noche Buena (24 de diciembre).

3.2.2. Funciones: connotativa y retórica

Como hemos visto en el análisis previo de las obras de nuestra dramaturga, muchos de los personajes de un drama nos remiten a los de otro anterior, en una continua intertextualidad. Por ello, presentaremos a cada uno de los personajes de *El Sistema Solar*, haciendo hincapié en su “genealogía”, es decir, en su *función connotativa*²⁴⁸. Al mismo, tiempo, nos acercaremos a la *función retórica* que desempeñan según la clasificación de Ubersfeld: metonímica, metafórica o de oxímoron.

3.2.2.1. Leonardo²⁴⁹

Se trata del actual *patriarca* de la familia Del Solar. Es un político, ministro de Estado. En el texto, no se precisa su edad, aunque podemos asumir que es alguien de más de cincuenta años. Cuando aparece, lo hace “en terno y muy bien peinado”. Sus hijos saben que se encuentra gravemente enfermo y que ha sido recientemente operado, aunque se sorprenden al verlo en silla de ruedas, disminuido. En realidad, se está muriendo de cáncer –le quedan pocos meses de vida– como su padre, Aurelio, y ha asistido a la invitación de Edurne para contárselo a su familia. Esa es la razón por la que ha decidido casarse con Paula, la mujer por que se ha separado de la madre de sus hijos. Su temperamento es prepotente y suele ser sarcástico e hiriente cuando se exaspera. Acusa a su ex esposa –quien “conversa con las plantas”–, de haber vuelto “loca” a Edurne. De hecho, paga mensualmente las consultas psiquiátricas de su hija. Su relación con sus padres no fue la mejor. Para él, ambos fueron figuras distantes, especialmente su padre; quien, con la Reforma Agraria, perdió su hacienda, se volvió alcohólico y murió empobrecido. Pero le guarda aún más rencor por haber sido cariñoso con sus

²⁴⁸ Según Ubersfeld, un “personaje antiguo, heroico, puede connotar todos los elementos de su leyenda que no aparecen, de modo explícito, en el texto teatral” (1993: 96). Para nosotros, la *leyenda* de los personajes son sus *apariciones previas*.

²⁴⁹ Este lexema aparece 205 veces en el texto.

nietos. Según él, su madre se sintió aliviada con su muerte porque por fin pudo ser “libre”. Respecto a sus hijos, siempre se ha sentido más cómodo con Pavel que con Edurne, porque el primero fue un niño tranquilo, mientras que la segunda le parecía impredecible, difícil de entender²⁵⁰.

Sin lugar a dudas, su antecesor principal es Félix, de *El lenguaje...*, aunque también hay ecos de él en Augusto, la figura paterna ausente de *Ruido*. Así, no es una coincidencia que su nombre, Leonardo, remita al apellido de Félix, León. Este animal está relacionada al poder –como “rey de la selva” y símbolo heráldico–, económico en el caso de uno y político en el del otro. Por otro lado, desde el funcionamiento retórico, como ya lo hemos resaltado, Leonardo es una metonimia del Poder, del Estado, es un Padre de la Patria; pero, al mismo tiempo, es una metáfora: es el Sol del sistema, alrededor del cual giran los demás personajes, los otros planetas; aunque agrupa semas contradictorios, porque está moribundo, en extinción.

3.2.2.2. Edurne²⁵¹

Es la hija mayor de Leonardo. En la didascalia inicial del texto, se la describe como “una mujer de treinta y cinco años”. Edurne es una persona tímida, aunque temperamental. De pequeña, defendía a su hermano menor de los que intentaban abusar de él en el colegio, y lo siguió ayudando a criar a Puli –le enseñó a montar bicicleta y tocar la flauta– cuando quedó viudo. Siempre ha tenido una relación conflictiva con su padre. Él mismo le decía que había querido que su primogénito fuese un hombre. A los seis años, después de disfrazarse de Papá Noel y entregar los regalos, Leonardo le contó que no existía. Tiempo después, ella intentó disfrazarse para sorprender a Puli, pero terminó accidentándose y su sobrino quedó tan desengañado como ella. Unos años atrás, fue a estudiar música a Londres, pero luego de intentar suicidarse –se cortó las muñecas–, su padre la trajo de vuelta al país y la internó en una clínica psiquiátrica. Al salir, continuó yendo al psiquiatra y tomando medicamentos. Empezó a vivir en una “casita” que está amueblando, poco a poco, con su mascota, una tortuga que suele morder a las personas. De la casa de su abuela, tomó un retrato al óleo de su abuelo Aurelio que ha colgado en una pared de su sala y sus cenizas guardadas en un cofre.

²⁵⁰ “LEONARDO: [...] Te miraba ahí, tan chiquita y tan gigante a la vez, y yo decía: ‘Uyuyuy, estoy en problemas’. Tu hermano me resultó fácil: un chico bueno, sencillo, tranquilo. Pero contigo siempre armo la estrategia errónea. Me equivoco siempre” (Althaus 2013b: 43).

²⁵¹ Este lexema aparece 271 veces en el texto.

Edurne lo admira y lo considera un hombre ejemplar, un “caballero”. Por ello, quedó fuertemente impactada con el dolor de su abuela cuando su esposo murió. Por el momento, canta en algunas bandas y tiene una propuesta para grabar un disco con canciones propias, pero no es nada concreto. Ella es la organizadora de la reunión familiar. Su intención es contarle a Leonardo que está embarazada de mellizos y pedirle un adelanto de su herencia. Por ello, ha preparado una cena “como lo hacía la abuela”, a pesar de que carece de talento culinario. Decidió ser madre después de abandonar sus consultas con el psiquiatra y atravesar una crisis de alcohol, drogas y sexo durante tres semanas –su *pasión*–, que finalizó cuando escuchó “una frase en medio de la calle” que le dio sentido a su vida. Lo siguiente que hizo fue ir a una clínica –“una puerta verde”– y someterse a un tratamiento de inseminación artificial. Para preservar su salud mental, ha empezado a probar medicina alternativa.

Connotativamente, Edurne es el personaje más antiguo de Mariana de Althaus. Fue primero Camille, la adolescente que veranea con su familia en *El lenguaje...*; luego, Lara, la joven cantante suicida de *En el borde*; y Ananú, la escultura que decide ser madre de *Tres historias del mar*. Después, será Ana, la madre soltera de *La mujer espada*; o, si retrocede en el cumplimiento de su deseo, Alba –“blanca”–, la cantante mayor y sin hijos de *Entonces Alicia cayó*. Presente desde su primera obra, este es el personaje más intertextual de la autora: una mujer que está constantemente entre la muerte y la vida, entre el suicidio y la maternidad. Así, retóricamente, en este personaje destacan las contradicciones: tímida/iracunda, suicida/protectora, loca/sensata. Desde el funcionamiento retórico, podemos agregar que *Edurne* es un nombre de origen vasco²⁵² que significa ‘pureza’, ‘blancura’. Ella es casi una inmaculada, con lo que la anunciación de su embarazo guarda ciertas resonancias cristianas: es Navidad y ella también será madre de unos hijos “sin padre”. Como metáfora, Edurne condensa una gran cantidad de significados en una especie de síntesis dialéctica. Por un lado, los semas asociados a la blancura la conectan con la Luna –y con Lunar de *Efímero*–, con ese pequeño satélite que ni siquiera es un planeta, y que refleja la luz del Sol. Por el otro, es Plutón²⁵³, el planeta degradado a planetoide, oscuro y frío, el más alejado del

²⁵² Además de vivir en España, recordemos que para la autora, los nombres y mitos de esta zona no son desconocidos, ya que dirigió una obra, *Lamiak* de Gabiñe Losada, sobre esta temática en 2009. Asimismo, existe una canción de Joan Manuel Serrat con el mismo nombre –mitad en castellano, mitad en euskera– del disco *Canción infantil* (1974), año en que nació nuestra dramaturga.

²⁵³ Recuérdese que *Pluto* es la versión latina del dios del inframundo griego, Hades.

Sol. Finalmente, entre ambos extremos, es la Tierra –tercero de los planetas interiores–, lugar fértil y en constante cambio, madre de todos.

3.2.2.3. Pavel²⁵⁴

Hijo menor de Leonardo, “de treinta años”, es el padre de Puli. A diferencia de su hermana, tiene un trabajo fijo, aunque no tiene amigos. Tiene un carácter sombrío, excepto cuando toca la guitarra. Se lleva bien con su hermana, a quien cree una persona atractiva. De niño, le gustaba correr tabla en la playa. En esa época, no expresaba sus inquietudes a Leonardo porque consideraba que no les prestaría atención por su trabajo. Cree que lo mismo está ocurriendo en la relación entre su hijo y su padre. Enviudó cuando Puli era muy pequeño de Julieta. Luego, empezó a salir con Paula. Sin embargo, no se sentía preparado para formalizar la relación y la “abandonó”. Desde ese momento, se ha tornado más dependiente de su hijo. En los últimos dos meses, como Edurne dejó la terapia psiquiátrica, Pavel ha tomado su lugar. Al parecer, el problema es que ha empezado a conversar con Méndez, el perro de Puli, el cual le habla como si fuese su abuelo, Aurelio, y le cuenta anécdotas de su vida –su juventud en Francia, la hacienda en el norte, la Reforma Agraria–. A pesar de ello, tiene una idea bastante realista de su abuelo –como Leonardo–, a diferencia de Edurne. Respecto a la relación entre Paula y Leonardo, se siente traicionado por ambos y ha descubierto que ama a la primera.

El antecedente más directo de Pavel es Paul, el muchacho engreído de *El lenguaje...*, aunque sin los prejuicios clasistas de este último. En cuanto a su relación con Paula –aquí, como en todos los nombres de los personajes de Mariana de Althaus, no es casual la similitud–, se trata de una nueva versión del actor *esposo en fuga* o *no comprometido*, como Andrés de *Ruido*, Miguel de *La mujer espada* y Martín de *Entonces Alicia cayó*. En cuanto a su funcionamiento retórico, Pavel es metafóricamente Mercurio –el primero de los cuatro planetas interiores–, el más pequeño de los planetas oficiales. Es el primero en ser abrazado por el Sol, volviéndolo estéril. Tradicionalmente, se asocia lo “mercurial” con lo inestable o errático, sin rumbo. Además, el hecho de que pueda “comunicarse” con el abuelo muerto a través del perro lo convierte en el *heraldo* de sus mensajes. Este sentido es reforzado por el

²⁵⁴ Este lexema aparece 173 veces en el texto.

origen de su nombre²⁵⁵ que es la versión eslava de ‘Pablo’, apóstol de los gentiles, y principal difusor del cristianismo a través de sus cartas.

3.2.2.4. Puli²⁵⁶

Es el hijo de Pavel, nieto de Leonardo, “un niño de ocho años”, el menor de clan Del Solar. Cuando tenía un año y medio, Puli se atragantó con una moneda y su padre lo salvó. Tiene un carácter bastante maduro para su edad. Por eso, está preocupado por la actitud de su padre. Es más, sabe que Pavel habla con su *bulldog*, pensando que se trata de su bisabuelo. Su tía piensa que es él quien lo hace y constantemente le pregunta cosas extrañas, por lo que piensa que “está un poco loca”. Eso lo ha llevado a suponer que es una enfermedad familiar y que él también podría terminar loco. Recuerda que su padre salía con Paula y que ella iba a tocar la guitarra a su casa. De hecho, la última vez que se reunieron fue hace dos años, por su cumpleaños, cuando todavía salían juntos los dos. Cree que su abuelo cometió a un error al lastimar a su papá saliendo con Paula y escribió, dirigió y actuó en una obra escolar en la que representaba un personaje con el mismo nombre de su abuelo²⁵⁷, pero a la que Leonardo no asistió. Le gusta dibujar.

Este personaje es el más joven de los creados por Mariana de Althaus²⁵⁸. Genealógicamente, son antepasados suyos todos los personajes artistas de nuestra dramaturga. Pero, si acotamos más nuestra selección, nos debemos centrar en aquellos que están vinculados a la escritura como Daniela, la dramaturga de *Entonces Alicia cayó*. De hecho, parecen compartir la misma *función metadramática* que ella: ambos estructuran la obra en la que aparecen. Por un lado, Daniela lo hace a partir de la lectura de las obras de Lewis Carroll; por el otro, Puli lo hace a partir de *la metáfora del Sistema solar* que presenta mediante su discurso al inicio y con un dibujo al final del drama. Así, más que retórica, su función es poética. Sus intervenciones son las que abren y cierran la obra. Así, en un diálogo inicial con Edurne, él parece anticipar el futuro de la familia, con la muerte de Leonardo:

²⁵⁵ Por la terminación del nombre (-el), se conecta con Gabriel y con Miguel, los *salvadores suicidas* de las obras de Mariana de Althaus. De hecho, Pavel salvó a Puli de morir una vez. Pero, también, refuerza su condición angélica, del latín *angélus*, ‘mensajero’.

²⁵⁶ Este lexema aparece 187 veces en el texto.

²⁵⁷ “PULI: El rey se llamaba Leonardo. Como se sentía muy solo, cortaba las cabezas de la gente y las ponía en los estantes de su cuarto, para tener con quiénes conversar” (Althaus 2013b: 57).

²⁵⁸ Excepto por Brunito, un niño de la misma edad, de la obra por encargo *La prisión de los ángeles*.

EDURNE: ¿Y el Sol se puede apagar?

PULI: Claro. Algún día se va a apagar.

EDURNE: ¿Y qué va a pasar con nosotros?

PULI: Se convertirá en una gigante roja, y se tragará a la *Tierra*, a *Venus* y a *Mercurio* (Althaus 2013b: 29, las cursivas son nuestras).

3.2.2.5. Paula²⁵⁹

Es la novia de Leonardo, antigua pareja de Pavel, “una joven de veinticinco años”. Es huérfana de padres y, al parecer, no tuvo hermanos, por lo que no tiene familia. Edurne siempre la ha visto como “linda, centrada, correcta, bien maquillada”, es decir, un modelo de femineidad. Después de terminar con Pavel, salió a tomar un café con Leonardo y él se “enamoró” de ella. Luego, abandonó a su esposa y se fue a vivir con Paula. Edurne y Pavel piensan que se ha metido con su padre para quedarse con su herencia. Por eso, la tratan con frialdad. Para eliminar esas sospechas, Paula ha decidido casarse con bienes separados. En realidad, ella quiere que Leonardo se reconcilie con sus hijos y su nieto. Se ha sometido tres veces a procedimientos de inseminación artificial, pero no ha logrado quedar embarazada. Es infértil. Esa es la razón por la que ha decidido casarse: “para tener al menos alguna relación con el mundo”. En el fondo, sigue enamorada de Pavel.

Connotativamente, su búsqueda infructuosa por ser madre tiene un antecedente en Alicia, una de las protagonistas de *Entonces Alicia cayó*. Como ella, quiere a toda costa quedar embarazada de su pareja, aunque en este caso el fracaso no se debe a los reparos de él, sino a la esterilidad de ella²⁶⁰. En cuanto a su funcionamiento retórico, Paula representa metafóricamente al amor, Venus –el segundo de los planetas interiores–. Así, entre este planeta y el Sol, se interpone Mercurio, Pavel.

3.2.2.6. Coda: Aurelio y el repartidor²⁶¹

Aunque el bisabuelo no es un personaje que aparezca directamente en la obra, su importancia es determinante para su funcionamiento. En realidad, sí está, pero como un objeto, contenido en el cofre de sus cenizas y en el retrato. Su nombre proviene del latín *aureus*, es decir, ‘dorado’, ‘resplandeciente’. Su nombre completo –que es pronunciado una sola vez por Pavel: especie de tabú familiar– refuerza el carácter *luminoso* del clan:

²⁵⁹ Este lexema aparece 139 veces en el texto.

²⁶⁰ Al mismo tiempo, este personaje puede ser interpretado como una relectura de la protagonista del drama rural *Yerma* (1934) de Federico García Lorca. En ambos casos, además de sin hijos, terminarían viudas., aunque aquí no se cometa un crimen de por medio.

²⁶¹ El primer lexema aparece una vez en el texto, mientras que el segundo tres veces.

Aurelio del Solar. No lo caracterizaremos ni propondremos su genealogía. No obstante, queremos apuntar que, en la gran metáfora astronómica que estructura este drama, él es el polvo estelar, el cinturón de asteroides que separa/protege a los planetas interiores (telúricos) de los planetas exteriores (gigantes) y de Plutón. Así, Aurelio –desintegrado por la ruina económica y el alcohol– representa los límites de la familia Del Solar, su propio borde.

Respecto al repartidor (de pizza), su función es la de aligerar la tensión de un momento crítico en el desarrollo del drama. Paradójicamente, está conectado con una secuencia en la que Aurelio está presente –sus cenizas han sido esparcidas por el aire– y él estornuda. Connotativamente, podemos señalar al Insecto como un antecedente de este tipo de personajes, aunque aquí su desarrollo es mínimo. Por eso, no aparece en el *dramatis personae*.

3.2.3. Sistema actoral

Hemos escogido seis rasgos distintivos que consideramos permiten mostrar el sistema actoral de la obra:

- hombre // mujer a
- adulto // niño b
- amado // no amado c
- poderoso // subordinado d
- sano // enfermo e
- fértil // estéril f

Los cinco personajes de *El Sistema Solar* pueden ser caracterizados de la siguiente manera:

Leonardo	=	a	b	c	d	-e	f	= 5 rasgos positivos
Eduarne	=	-a	b	-c	-d	-e	f	= 2 rasgos positivos
Pavel	=	a	b	-c	-d	-e	f	= 3 rasgos positivos
Puli	=	a	-b	c	-d	e	-f	= 3 rasgos positivos
Paula	=	-a	b	c	-d	e	-f	= 3 rasgos positivos

En primer lugar, observamos que todos los *personajes* son *actores* distintos, porque sus rasgos distintivos no coinciden completamente entre sí. De esta manera, la economía de personajes no merma la complejidad de funciones actorales, ya que no existe una duplicación de las mismas. En segundo lugar, el enfrentamiento principal en la obra ocurre entre los dos actores cuyos rasgos distintivos muestran una mayor disparidad: Leonardo y Edurne. Esta situación refuerza la posición antagónica de ambos personajes.

Respecto a Leonardo, su rasgo distintivo fundamental es la situación de poder en la que se encuentra. En cambio, Edurne no posee ningún rasgo exclusivo y comparte casi los mismos que Pavel, excepto el del sexo, con lo que se refuerza su vinculación mutua en oposición a Leonardo. Esto último es acentuado por la condición de no amados (filialmente y por una pareja) de ambos personajes. Sin embargo, el rasgo negativo que comparte estos tres personajes, la enfermedad²⁶², los vincula, haciendo de ellos el núcleo de la acción del drama.

Los otros dos personajes son también actores que tienen algunos rasgos comunes, pero que se alejan del resto por varias razones. En primer lugar, no están enfermos, aunque poseen un tipo especial de problema que los conecta: la esterilidad. En el caso de Puli, se trata de una elección personal —no le gustan le interesan las relaciones afectivas con personas— y etaria, y en el de Paula, por una imposibilidad biológica. Asimismo, ambos son amados por otros personajes: Leonardo y Pavel aman a Paula; y Pavel y Edurne, a Puli. Sin embargo, Puli posee un rasgo distintivo exclusivo, pero negativo: es un niño. Esta condición termina siendo equivalente a la femenina de Paula y, por extensión, a la de Edurne. Con ello, se refuerza la posición de poder de Leonardo, quien subordina a los otros personajes por su infantilismo-femineidad. Leonardo, en contrapartida, es la figura de autoridad adulta-masculina no solo de la familia, sino de la sociedad: el Padre.

Debemos agregar un séptimo rasgo distintivo, el cual es determinado por consideraciones espaciales:

- anfitrión // huésped g

²⁶² Leonardo tiene cáncer; Edurne, problemas psicológicos y adicciones; y Pavel, alucinaciones.

El único actor que posee este rasgo positivamente es Edurne. Esta situación la pone en igualdad de condiciones respecto a los demás personajes –salvo su padre–, ya que así todos comparten 3 rasgos positivos frente a los 5 de Leonardo. Justamente, mostrar cómo es que interactúan los actores en este espacio –la casa de Edurne– y como el mismo “dialoga” con otros, exteriores e interiores, es el objetivo del siguiente apartado.

Finalmente, aunque creemos que por su complejidad y contradicciones, los personajes de *El Sistema Solar* no desempeñan roles dramáticos propiamente dichos, sí podemos incluirlos dentro de tres grandes roles a partir de su desempeño como relatores-personajes-espectadores de la situación comunicativa ficcionalizada dentro del drama. El primero de ellos es el de *relator representado* que –como adelantamos en la presentación del personaje– corresponde a Puli. El segundo es el de *comediante representado*²⁶³, el cual es desempeñado por Leonardo, Edurne y Pavel. Por último, se encuentra el rol de *espectador representado*, en el que se encuentra Paula²⁶⁴. Ahondaremos en esta distinción en el apartado destinado al estudio del discurso de la obra.

3.3. Los espacios

A primera vista, el *cronotopo dramático* de la obra –según la vieja clasificación bajtiniana aplicada a la novela– corresponde al salón burgués: espacio de la intimidad y la conversación. No obstante, la metáfora astronómica, planteada al inicio del drama, es tan importante que también la estructura espacialmente: la precaria sala de Edurne, en la que se encuentran los personajes como en el círculo interior de ese “sistema” que gravita alrededor del Sol. Edurne, como la Tierra/Luna que alberga a los personajes por una noche, se encuentra exactamente al medio, en tensión entre el centro enfermo (Leonardo) y el borde disgregado (Aurelio).

Así, todo lo que está más allá de ella –de su sala, de su casa– se convierte en el *fuera de escena textual* del que nos habla Ubersfeld, es decir, en lo *latente* de Bobes. Sin embargo, debemos hacer algunas salvedades respecto a los criterios de ambas

²⁶³ Usamos este galicismo para no confundir al actor como el intérprete de la obra (sentido común del término) y como la función construida a partir de una serie de rasgos distintivos (sentido semiológico que hemos estado utilizando para el análisis).

²⁶⁴ “PAULA: [...] Igual lo estoy disfrutando, estoy disfrutando esta reunión. Ustedes no se ven, pero yo les digo que esto es hermoso” (Althaus 2013b: 76-77).

autoras, porque ellas están superponiendo constantemente la obra teatral sobre la obra dramática.

3.3.1. Modos de existencia espacial

Para analizar la relación entre los espacios desplegados por el texto, usaremos la tipología de los modos de existencia planteada por Fontanille que muestran el paso de lo “manifiesto” hacia lo “latente” (*virtualización*) y viceversa (*realización*).

3.3.1.1. Espacios dramáticos manifiestos

A diferencia de la obra teatral, en la que el espacio manifiesto está restringido a lo visible, los límites del espacio dramático son menos estrictos. Como mencionamos en el primer capítulo de esta tesis, el drama se caracteriza porque los personajes construyen el espacio *ocupándolo*. Así, nosotros diremos que es *espacio dramático manifiesto* todo aquel en el que –durante nuestra lectura de la obra– podemos decir que corresponde con el mundo ficcional representado en el drama. Así, si un recuerdo los traslada al pasado, si han soñado o si se han desplazado de un lugar a otro, nosotros no podemos eliminar esos espacios pretéritos, oníricos o intermedios como si la existencia del personaje quedara “en suspenso”. Nuestra imaginación mantiene en una especie de *continuum* la presencia del personaje²⁶⁵. Por eso, si bien teatralmente, el espacio patente de *El Sistema Solar* es únicamente la sala de Eburne, dramáticamente es más amplio.

Dentro de este espacio manifiesto podemos distinguir entre uno *realizado* (sustancial) y otro *actualizado* (acontecimiental). El espacio realizado es la sala de Eburne, mientras que el espacio actualizado es más amplio y corresponde con toda su casa. Se trata de una vivienda pequeña y apenas amueblada, que incluye los siguientes ambientes: una sala, un dormitorio, un baño, una cocina y un patio/jardín²⁶⁶. Con ello, la obra vuelve a mostrar su carácter “clásico”: la unidad espacial condensa la acción en un ambiente.

Como lexema aislado, el que más se repite es el de “casa” (x5), cuyo diminutivo es usado por Leonardo para referirse a lo pequeña de la vivienda de su hija. Con ello,

²⁶⁵ Esta es la razón por la que no hemos tomado en cuenta los “entra” y “sale” de las didascalias. La primera aparición del personaje ocurre, antes de la acción, con la *dramatis personae*. A partir de ese momento, nuestra imaginación empieza a recabar la información necesaria para establecer su *continuum* existencial.

²⁶⁶ Sin embargo, menos asfixiante que la casa de la Augusta en *Ruido*.

queda remarcada la posición de inferioridad de Edurne respecto a su padre. La “sala” es el espacio que se puede mostrar de esa casa, mientras que el lugar más íntimo es “la habitación de Edurne”, específicamente, “debajo de la cama”, donde ella se oculta como una niña. Aunque la presencia de botellas de alcohol y el menaje relacionado son una constante en las obras de Mariana de Althaus –como lo ha destacado Bushby–, en este drama no son determinantes porque ningún personaje termina ebrio. El hecho de que los muebles sean viejos o estén rotos es indicio de la estrechez económica de la anfitriona; pero, al mismo tiempo, una metáfora de su estado de ánimo, de su precariedad existencial. Por último, dos objetos son de la casa de los abuelos –el cofre y el retrato–, por lo que parte de ese espacio ha sido apropiado y trasplantado por Edurne en su hogar y en ella misma.

La función de los objetos es metonímica. Es decir, muchos de ellos definen a los personajes hasta convertirse en una especie de sustituto de los mismos. Sin embargo, el tipo de objeto que cumple este papel varía según cada personaje. En el caso de Leonardo, Pavel y Paula es la indumentaria o los objetos personales inanimados los que desempeñan este papel. Así, es sintomático que la silla de ruedas defina a Leonardo (invalidez), el perfume a Pavel (recuerdo/nostalgia) y el pañuelo a Paula (pulcritud). El caso del primero es tan ejemplar que solo cuando la abandone, al final de la obra, será capaz de superar no solo sus limitaciones físicas, sino también afectivas. Por su parte, la madre ausente, la esposa de Leonardo, está representada metonímicamente en los objetos musicales, especialmente, a través del tema “Te lo pido de rodillas” de Los Iracundos, el cual es mencionada diez veces bajo el lexema “canción” y una vez más solo por el título, ligeramente modificado, de “Voy a pedirte de rodillas”²⁶⁷. Por último, Edurne es sustituida por un objeto animado: la tortuga. Aunque nunca aparece interactuando con los demás en la sala, lo hace en su espacio, el patio/jardín, el lugar más profundo de la casa. Es fácil ver en ella la representación de los sentimientos de la protagonista. La relación Edurne-tortuga nos remite a la de Camille-Sirena de *El lenguaje....* De forma similar a aquel personaje fantástico, solo la tortuga rompe las convenciones del naturalismo: corre, siendo lenta; habla, siendo un animal.

En relación a los objetos comestibles, muchos de ellos –así como los adornos– funcionan referencialmente para ubicar temporal (Navidad) y espacialmente (Perú) al

²⁶⁷ “Te lo pido de rodillas” (1973) fue compuesta por Eduardo Franco y fue parte de un disco homónimo.

cronotopo dramático. Es curioso que el último de ellos, el chicle de Puli (su obra), permita soldar lo *roto*, al Niño Jesús (su familia). Mención aparte merecían los regalos, los cuales caracterizan –como suele ocurrir en la vida cotidiana– más la personalidad de quien los obsequia que las preferencias de quien los recibe. Así, Leonardo, con cada presente, predica acerca de los demás: Pavel/camisa: estabilidad, Edurne/libro de autoayuda: fracaso, Puli/escopeta: masculinidad, Paula/collar: belleza. En cambio, Edurne y Puli se muestran más empáticos y asertivos en sus regalos: Pavel/foto: recuerdo feliz, Edurne/vela: esperanza, Puli/libro de animales: curiosidad, Leonardo/dibujo: reconciliación.

Por otro lado, podemos referirnos a las partes del cuerpo como objetos. Con ello, podemos observar como el texto resalta determinados elementos. Así, en Edurne es la cabeza, especialmente con connotaciones negativas o dolorosas como una virgen cristiana. En el caso de Leonardo, son los gestos ejecutados con las extremidades los resaltados como una especie de compensación por su inmovilidad. En el de Puli, la cabeza y el tronco lo vinculan a lo *estable*. En Paula, el hecho de que se aluda a sus secreciones nasales muestra que la imagen que tiene Leonardo –y Edurne– de ella es una idealización, la desmitifica y la torna más terrenal. Finalmente, el cuerpo de Pavel ha sido invisibilizado textualmente. La única mención que hace el mismo personaje a algún elemento corporal ocurre cuando pregunta si fue en el *corazón* que apretó Paula a Puli para librarlo de su ahogo. Es obvio que dicha interrogante es retórica y remite a sí mismo.

3.3.1.2. Espacios dramáticos latentes

A diferencia de los anteriores, estos espacios son *potenciales* (sustanciales) o *virtuales* (sustanciales). Se trata de “lugares” en los que los personajes han estado en el pasado, en los que desean estar, de los que han escuchado hablar o que han imaginado.

- a) El espacio cósmico: Se trata del gran espacio potencial, el espacio modelo de la metáfora que da nombre a la obra, el que engloba a todos los demás, no solo en términos físicos, sino también de sentido, estructurales. Las equivalencias entre planetas y personajes ya han sido mencionadas con anterioridad.
- b) El espacio social: Este espacio es virtual por antonomasia, aquel que se despliega como una extensión del “ocupado” por los personajes. Por un lado, es

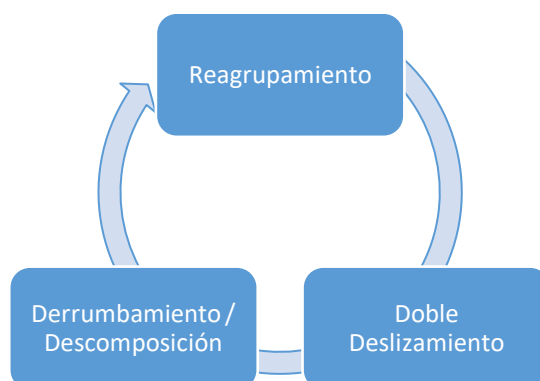
el espacio físico neutral, en el que destaca la vinculación de los personajes con su entorno. A nivel local, con el poder y la Costa; a nivel internacional, con una vida cosmopolita y Occidente. Por otro lado, también es el espacio metafórico/metonímico de los recuerdos y el mundo interior de los personajes. Así, Leonardo define al amor como un “terreno pantanoso”; Edurne, su experiencia catártica con las drogas y el alcohol como un “infierno”; y Paula, su posición en el mundo como un árbol cortado “por arriba” y “por abajo”. Asimismo, es el espacio donde se ubican cuatro objetos *singulares*: Méndez (x13), el perro de Pavel y reencarnación de Aurelio; Julieta (x4), su esposa muerta; Los Iracundos (x2), el grupo de música que le gusta a la madre de Pavel y Edurne; y el tío Jorge, quien logró triunfar en el extranjero después de la Reforma Agraria.

3.3.2. Metáforas espaciales de la acción

A continuación, analizaremos de forma sucinta cómo las distintas *dinámicas de transformación* operadas entre los espacios dramáticos manifiestos y los espacios dramáticos latentes son fuente de metáforas para explicar el desenvolvimiento de la trama.

En un primer momento, la obra comienza con el *reagrupamiento* de una serie de elementos (personajes y objetos) provenientes de otras configuraciones. Quien orquesta este (re)encuentro es Edurne, ya que convoca a su familia disgregada por Navidad. Sin embargo, el elemento cohesionador es la figura de Aurelio, modelo de *buen padre*. Justamente, en un segundo momento, a partir de la llegada de Leonardo y Paula, se inicia un doble *deslizamiento*. Por un lado, la figura de Aurelio pasa del mundo “idealizado” de Edurne al espacio “realista” de Leonardo, *padre malo*, y de Pavel, *no-padre*. Esto producirá, en un tercer momento, que asistamos al *derrumbamiento* del conjunto (la familia Del Solar) por la pérdida del elemento cohesionador (hecho negativo). Simultáneamente, se produce el deslizamiento de un elemento nuevo en el conjunto (los mellizos de Edurne) del espacio “íntimo” de la madre al “social” de la familia. Esta situación producirá la *descomposición* del conjunto (hecho positivo). Así, el espacio patente sufre una doble disgregación, pero de signo opuesto. Dicho elemento —representado metonímicamente por el Niño Jesús— parece insinuar, aunque no de

manera certera, un futuro reagrupamiento familiar menos precario y de mayor estabilidad.



3.4. Los tiempos

Como mencionamos en el primer capítulo de esta investigación, el tiempo del que nos ocuparemos no es el de la representación (teatral) ni el de la lectura (personal), sino el del cronotopo (mundo representado).

3.4.1. Dialéctica temporal

Como muchas de las obras anteriores de Mariana de Althaus (*En el borde, Ruido, Entonces Alicia cayó* y casi todo *El lenguaje de las sirenas*), *El Sistema Solar* apela más a la continuidad que a la discontinuidad temporal. Parece que la dramaturga acota aún más las restricciones de Castelvetro respecto a la unidad de tiempo “aristotélica”, porque sus obras condensan la acción no en un día, sino en unas pocas horas. El afán es bastante simple y está directamente conectado con la poética naturalista de fines del siglo diecinueve: el drama debe mostrar un “pedazo de vida”.

Así, en nuestra obra, existe una triple simultaneidad que trasciende al drama: el *tiempo representado* es casi similar²⁶⁸ al *tiempo de lectura* e idéntico a la *duración de su representación*. Estamos hablando, aproximadamente, de poco más de una hora. Como ha señalado Ubersfeld, con ello, el lector/espectador se enfoca en la ceremonia²⁶⁹ (plano de la expresión) —en la “puesta en escena” del teatro o en el “discurso” del drama— más que en lo representado (plano del contenido). Y es que el contenido no es para nada

²⁶⁸ La diferencia radica en las “pausas” y “silencios” que son pasados por alto durante la lectura del drama.

²⁶⁹ Este sentido del drama es reforzado con la estructura de teatralidad concéntrica escogida por la propia Mariana de Althaus en su puesta en escena.

nuevo. Después de todo, lo que se está tratando de contar es una versión de un mito cristiano que en definitiva es un mito solar: la Anunciación de María y el Nacimiento de Dios –ocurrida durante el solsticio²⁷⁰ de invierno en el Hemisferio norte– y la conformación de un modelo de familia *que no es un modelo*. Por eso, como en toda obra “clásica”, lo importante no es el *qué*, sino el *cómo*.

La condensación temporal –aunada a la espacial– le otorga un sentido de *fatalidad* al drama, del que carece cuando se producen grandes saltos en la fábula que deben ser completados por la experiencia y los conocimientos del lector, los cuales “historizan” la obra. Las razones anteriormente mencionadas refuerzan su carácter doble: los problemas de esta familia representan, simultáneamente, una tragedia *atemporal* y un mito *de eterno retorno*. Lo estático y lo cíclico, lo pagano y lo cristiano se conjugan en *El Sistema Solar* y contribuye a aumentar la tensión constante que produce el drama.

3.4.2. Determinaciones temporales

Para determinar al cronotopo dramático extraeremos la información presente en el *incipit* del texto; además de los paratextos, acotaciones, didascalias y diálogos de los personajes.

- a) Nombres de los personajes u objetos (animados): Podemos clasificarlos en tres grupos. El primero está formado por aquellos que tienen un correlato referencial con el mundo extraestético (Los Iracundos, Papá Noel, Niño Jesús). El segundo está conformado por los que tienen una referencialidad solo con el mundo intraestético (Leonardo, Edurne, Pavel, Paula, Puli, Aurelio, Julieta, Jorge, Méndez). Respecto al primer grupo, el primer elemento se refiere a la banda uruguaya de mediados del siglo XX, muy famosa durante la década de los sesenta y setenta. Esto revela, en parte, la sensibilidad (musical) de la esposa de Leonardo, la madre ausente: el romanticismo de la cultura popular. En relación al segundo, si tomamos a los personajes como objetos, las indicaciones sobre su edad también son de utilidad para contextualizarlos temporalmente. En ese sentido, el hecho de que solo Leonardo no aparezca determinado de esta manera, le otorga un carácter de intemporalidad y, por lo tanto, refuerza su poder frente a

²⁷⁰ La palabra solsticio proviene del latín *solstitium*, es decir, “el estar quieto del sol”. No obstante, desde la Antigüedad, se le ha considerado un fenómeno que representa el cambio y la renovación.

Edurne, cuya edad se menciona dos veces. Por último, podemos agregar que el origen de los nombres (Leonardo: germánico; Edurne: vasco; Pavel: eslavo; Paula: latino; y Puli: catalán) muestra la afiliación de la familia con lo europeo como tradicional y de prestigio, sobre lo norteamericano como moderno y de “mal gusto”. Se trata, una vez más, de resaltar el cosmopolitismo de los Del Solar.

- b) Periodos, época o estilos mencionados: Desde el inicio, queda bastante claro que la obra transcurre en la noche²⁷¹ anterior a Navidad (x16) –aproximadamente un par de horas antes de medianoche–, fecha cuyas implicaciones metafóricas ya han sido analizadas en el apartado anterior.
- c) Indicaciones sobre los objetos (inanimados): En el *incipit*, se menciona “a mediados del siglo XX” para referirse al óleo de Aurelio. Con ello, queda reforzado el mundo del pasado, el mundo de los abuelos. Ese mundo es visto como estable, en el que la familia Del Solar era una de las tantas terratenientes que gobernaban el norte del Perú. El segundo momento es el de la “Reforma Agraria” (1969-1979), el cual causó que se desmorone el poder de los Del Solar. Por último, existe un tercer periodo, el cual comienza hacia finales de los años ochenta. Se trata del nuevo ascenso de la familia Del Solar, a través de la incursión en la política capitalina de Leonardo, el hijo del hacendado expropiado. Debido a la referencialidad explícita de la obra con la historia reciente del Perú, este ascenso está relacionado con la década de corrupción de los años noventa y con el retorno de la democracia de inicios del siglo XXI. Por lo tanto, Leonardo, ministro de estado, ha conseguido esa posición a través de una serie de favores políticos que han propiciado la recuperación económica de la familia Del Solar.

3.4.3. Ritmo dramático

La determinación del ritmo está íntimamente vinculada con la segmentación de la obra dramática. Como señala Ubersfeld, podemos dividir la obra en tres grandes momentos: un punto de partida, un texto-acción y un punto de llegada. Luego, dentro de cada uno de ellos, podemos distinguir macrosecuencias, secuencias medias y

²⁷¹ Aunque, en la edición de Alfaguara, hay un error evidente en uno de los diálogos de Leonardo: “¡Ya están acá! Buenos días” (Althaus 2013b: 32).

microsecuencias. En el caso de *El Sistema Solar*, la obra no presenta ningún tipo de marca textual (actos, escenas, cuadros o jornadas) que nos permita dividirla *a priori*²⁷². Por lo tanto, dicha labor fue realizada por nosotros a partir de su lectura. Sin embargo, presentaremos nuestros resultados en el apartado final de este capítulo, dedicado al análisis actancial de la obra. En líneas generales, podemos adelantar que al no presentar cambios de estación u horas del día (salvo el anuncio de la medianoche), ni transformaciones en el espacio dramático (la “casita” de Edurne), la obra adopta un *ritmo vertiginoso*, en el que la gran cantidad de pequeños acontecimientos que contribuyen a hacer avanzar la acción –por lo tanto, no son acumulativos ni morosos–, como revelaciones inesperadas (maternidad, muerte), actos impulsivos (esparcir las cenizas del abuelo, besar a la exnovia, patear el árbol de Navidad) y hechos humorísticos que contribuyen a liberar la tensión de la obra (los estornudos del repartidor, la ruptura de la cabeza del Niño Jesús), se revelan como necesarios y no accidentales. Eso le otorga una sólida cohesión al drama y una especie de fatalidad irrevocable, como si las cosas no hubieran podido ocurrir, esa noche, de otra manera.

3.5. Los discursos

Según Ubersfeld, “‘Leer’ el discurso teatral privado de la representación consistirá en reconstruir *imaginariamente* las condiciones de enunciación, las únicas que permiten promover el sentido” (1993: 175, cursivas nuestras). El producto de esa reconstrucción es, precisamente, aquello que hemos denominado *cronotopo dramático*, del cual hemos tratado de dar cuenta en las secciones anteriores, correspondientes a los personajes, los espacios (y sus objetos) y los tiempos. Esa actividad de la imaginación, creadora, original e irrepetible porque varía con cada lectura –y que no exige “un tipo muy formalizado de imaginación”, como teme Ubersfeld, ya que es común en todo lector medianamente atento–, es la que Aristóteles denominaba como *poética*. Por eso, el drama puede tener una existencia autónoma respecto al teatro. Por eso, es posible *leerlo*.

En esta sección, nos centraremos en cuatro aspectos del discurso de una obra dramática como *El Sistema Solar*: la relación entre el nivel enunciativo y el enuncivo, el análisis de los contextos semánticos propuesta por Veltruský, las funciones y niveles del discurso de los personajes, y lo no-dicho.

²⁷² Característica que comparte con el otro drama del Ciclo de la familia: *El lenguaje de las sirenas*.

3.5.1. Lo enunciativo y lo enuncivo

Recordemos la fórmula sobre los dos niveles semióticos de la enunciación planteados por Benveniste y que nosotros adaptamos para el estudio del discurso de la obra dramática en el primer capítulo de esta tesis:

<u>Nivel enunciativo</u>	<u>Nivel enuncivo</u>
<i>X (sujeto enunciador) ordena a Y (sujeto enunciatario) que imagine</i>	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="font-size: 3em; margin-right: 10px;">{</div> <div> <p><i>i) a un Z (personaje) hablando a otro Z o consigo mismo</i></p> <p><i>ii) unos objetos, un espacio y un tiempo</i></p> </div> </div>

Como mencionamos al inicio de esta investigación, nuestro objetivo es seguir los pasos de Mukařovský y determinar el alcance de la *función comunicativa* del objeto estético. Así, nuestro interés está centrado en clasificar los tipos de enunciaciones (actos) y enunciados (productos) de este tipo de obras. En ese sentido, reafirmamos nuevamente que en la lectura de un texto como el que estamos analizando existe un único acto de enunciación real y, por lo tanto, un único enunciado: el drama.

Ubersfeld hace esta misma distinción cuando señala la diferencia entre un *discurso productor* o *relator* (enunciativo) porque su remitente es el autor textual y un *discurso producido* o *relatado* (enuncivo). Este último, que solemos identificar en el caso del drama con el diálogo de los personajes, “un *englobado dentro de un englobante*” (1993: 177, cursivas de la autora), no solo incluye los enunciados de los personajes-relatores, sino también el del narrador-relator, es decir, aquella voz que sin participar de la acción, la describe a través de las acotaciones y didascalias. Si el análisis de las “tiradas” de las intervenciones de los personajes puede mostrar un sentido determinado para estos enunciados, su inclusión en el contexto creado por estas narraciones externas puede modificarlo.

A continuación, mostraremos el funcionamiento de los enunciados de las dos clases de voces que son focalizadores del relato: los personajes y el narrador.

3.5.1.1. El relato y los personajes

Al aceptar que cada réplica de los personajes ha sido intencionalmente colocada por una instancia a la que llamamos autor “ideal” y que, por lo tanto, su carácter

enunciativo es ficticio, nosotros encontramos que esa *única y gran frase* que corresponde a la *totalidad textual* como apunta Ubersfeld, es producto, en nuestra obra, de un *único y gran acto de enunciación*, el cual se ha desdoblado en un primer subnivel narrativo, uno segundo del relato y uno tercero de la acción. Sin embargo, a diferencia de lo que suele ocurrir con la narrativa clásica –es decir, decimonónica–, el nivel del relato ha pasado a formar parte de la acción a través de los enunciados de los personajes, porque la voz narrativa se ha reducido a su mínima expresión²⁷³.

En el caso de *El Sistema Solar*, existen dos personajes que muestran esta operación de manera evidente. Como lo adelantamos en el subapartado dedicado al análisis actoral, es a través de Puli y Paula que se hace evidente cómo la función de focalizador/espectador ficcional del relato es cumplida por los personajes en el drama. Así, se muestran en el nivel de la acción como figuras que encarnan al narrador y al narratario de la narrativa, o al yo-poético y al tú-poético de la poesía.

Se trata de una compensación y una metáfora. Puli, el miembro más joven de los Del Solar, le regala a la huérfana Paula la experiencia de una reunión familiar, algo que ella nunca tuvo. La metáfora es la siguiente: una reunión familiar es una “experiencia voyerista”, porque requiere al mismo tiempo de una secreta cercanía y una cierta distancia. Solo así aparecen los secretos. Esto motiva a que sean ellos los menos involucrados en la acción dramática, los más ausentes y accesorios desde el punto de vista estructural de la fábula.

3.5.1.2. El relato y el narrador/narratario

El otro acto de comunicación ficcionalizado –el otro “englobado dentro de un englobante” – corresponde a esa “voz” que es construida desde las didascalias y las acotaciones y al receptor de las mismas. Su traducción en términos narrativos tradicionales serían las figuras del narrador y el narratario. Comenzaremos con el segundo, porque este nos permitirá también reconstruir una imagen del espectador ficcional del relato.

El narratario es una instancia que emerge de la lectura de estos fragmentos de narración mínimos, propios del drama como género. Si analizamos el uso de los tiempos verbales, descubrimos dos veces su presencia (y la de la instancia complementaria, el

²⁷³ En la tragedia ateniense, esta voz aún estaba presente, como mayor protagonismo, en el coro.

narrador) en las acotaciones con la utilización de dos verbos conjugados en el indicativo plural de la primera persona, uno en presente y otro en copretérito: “sabemos” y “oíamos”. Desde el punto de vista de los enunciados del narrador/relator, construirlo es factible a partir de algunos indicios concretos:

1. Es un ser racional (primera condición)
2. Está alfabetizado (sabe leer)
3. Es occidental (domina un alfabeto latino, sabe qué es Navidad, aunque podría no serlo, pero tiene algún grado de occidentalización)
4. Es hispanoamericano (comprende el castellano/español; aunque podría no serlo, pero lo ha aprendido)
5. Es peruano, habitante de una urbe costeña como Lima (conoce las costumbres navideñas de ese país/ciudad como cenar pavo e intercambiar regalos en la noche previa; aunque podría no serlo, pero se ha enterado de ellas de alguna manera)
6. Ha sido *medianamente* instruido (está enterado de acontecimientos importantes de la sociedad peruana como la Reforma Agraria impulsada por el general Juan Velasco Alvarado a partir de 1969; aunque podría enterarse recién a partir de la lectura de esta obra)

Acotado de esta manera, gracias a las determinaciones temporales y espaciales que hemos estudiado en los apartados anteriores, podemos decir que el narratorio de la obra, es decir, el destinatario de esta enunciación representada dentro de la verdadera enunciación, a quien incluye con un “nosotros” el narrador en algunas ocasiones, es un limeño de cierta instrucción. Sin embargo, no es el limeño *real*, sino una representación de él, una construcción textual y, por lo tanto, tan ficticia como los personajes²⁷⁴. En líneas generales, constatar este hecho, a través de la lectura de varias obras de los autores de las últimas décadas, nos hizo desistir de llamar dramaturgia *peruana* a la escrita por ellos, más que la procedencia capitalina de la mayoría de los nuevos dramaturgos.

²⁷⁴ Determinar las diferencias de esa imagen ficcional respecto a los lectores reales de la obra podría arrojar resultados interesantes, desde un enfoque como el de la Estética de la Recepción, no solo para este texto, sino para la dramaturgia limeña del cambio de siglo en general.

Por último, sobre la instancia autoral “ideal” –el *poeta* en términos aristotélicos–, es decir, ya entrados en el nivel enunciativo, y no enuncivo, podemos decir que está por encima del narrador/relator y del personaje/relator, porque “engloba” los *contextos semánticos* de los enunciados de cada uno de ambos tipos de locutores. Justamente, aclarar este último concepto tomado de Veltruský y terminar de exponer las ideas del teórico checo, aplicándolas directamente en el análisis de *El Sistema Solar*, es el objetivo del siguiente subapartado.

3.5.2. Contextos semánticos

Cuando Veltruský afirma que el diálogo es el medio expresivo *básico* del drama, se está refiriendo, en sentido estricto, al intercambio de intervenciones entre personajes. Sin embargo, al mismo tiempo, Veltruský concibe el *diálogo* de forma más amplia, que se asemeja al de la *polifonía* bajtiniana. Como el investigador ruso afirmaba sobre las novelas de Dostoievski, Veltruský asume que existen diversas *orientaciones semánticas* (de significado) en el interior de una obra dramática, las cuales van construyendo varios *contextos semánticos* –al menos dos– y cada unidad semántica que aparece en el drama pierde su univocidad porque se proyecta en cada uno de ellos para adquirir un sentido distinto. Así, “en el diálogo de dos personas, cada réplica tiene un sentido para el hablante y otro para el oyente, y este doble sentido es conocido *simultáneamente* por el lector. De este modo, todos los contextos semánticos del drama se compenetran continuamente” (1997: 35, cursivas del autor). Para Veltruský, el *sujeto del drama* es el portador de un contexto semántico hegemónico. Así, aunque en el texto dramático las réplicas del diálogo –por lo general– se suceden unas a otras –con lo que en el teatro podrían ser representadas por un único comediante²⁷⁵–, durante nuestra lectura del mismo, nunca eliminamos a los demás personajes, en tanto sean sujetos que aglutinen contextos distintos. Así, mientras en el género épico-narrativo y en el lírico, lo que se acentúa es la *secuencialidad* de los contextos semánticos, es propio del drama enfatizar su *simultaneidad*, su interpenetración, su resonancia casi en sincronía²⁷⁶.

Asimismo, cuando esta simultaneidad se despliega en diacronía en el drama, se origina el *conflicto dramático*. Es decir, la tensión entre estos contextos, en el cual

²⁷⁵ Esto es lo que ocurre con la *Antígona* de Watanabe, por lo que no es propiamente un monólogo.

²⁷⁶ Algo similar ocurre con la poesía, como lo ha estudiado el también checo O. Bêlic (2000) a través de la idea de que el juego en este género consiste en una *expectativa frustrada*.

ninguno se impone sobre los demás, se debe a que “cada uno de los sujetos se esfuerza, mediante una presión sistemática, por cambiar las actitudes de todos los demás sujetos, de modo que los contextos semánticos expresados por esos sujetos no se opongan a su propio contexto” (Veltruský 1997: 36). La superación de las tensiones es el fin de la *acción dramática*.

La perspectiva única de la acción, el “punto desde el que se puede abarcar en una sola visión toda su estructura” es el *sujeto central*, “portador de la acción dramática” según el teórico checo. La relación entre este sujeto central y los otros sujetos/personajes puede generar tres posibilidades: *i*) una represión absoluta de la emotividad de los personajes y una acentuación de sus diferentes actitudes ante la realidad, lo cual excluye la “casualidad” de la acción dramática (Sófocles); *ii*) un tono universalista en las expresiones de los personajes, lo que dota a sus actitudes de un valor más general y a sus acciones de un cierto distanciamiento (Shakespeare, pero también Brecht); y *iii*) la emancipación de los personajes del sujeto central, lo que acentúa su emotividad (disposición psíquica) más que su actitud ante la realidad (el drama romántico y simbolista). Con ello, la estructura de la obra parece accidental y la participación del sujeto central pasa más desapercibida. Sin embargo, no desaparece del drama, ya que se refugia en los paratextos, acotaciones y didascalias, también portadoras del contexto semántico del narrador/relator. Esa es la verdadera función estructural de estos enunciados y no la de ser instrucciones para la representación teatral²⁷⁷. En resumen, cuando la narración mínima aumenta es porque el sujeto central se ha desplazado a la misma; mientras que si disminuye, es probable que esté en los enunciados de los personajes.

Asimismo, cuanto menor es el número de los enunciados del narrador/relator, las relaciones entre los personajes son más puramente verbales (semánticas) que materiales, más dramáticas que teatrales. Esta situación se cristaliza en la oposición entre relaciones variables y relaciones constantes. La jerarquía de los personajes suele desaparecer en la reelaboración teatral de los dramas con mayor número de acotaciones y didascalias –el cual es tomado como “blanco textual” por los directores y comediantes–, mientras que

²⁷⁷ “Esta concepción no es adecuada y así lo confirman numerosos casos de acotaciones superfluas desde este punto de vista, es decir, aquellas que repiten lo que ya está dicho en el diálogo. La opinión que excluye las acotaciones de la estructura del drama es típica de la concepción del drama como obra que termina sólo[sic] cuando se realiza escénicamente, ya que en la representación se omite, por supuesto, todas las acotaciones” (Veltruský 1997: 39).

en los que los enunciados de los personajes/relatores prevalecen, se mantienen incluso cuando son llevadas a escena.

Como veremos a continuación, en el caso concreto de *El Sistema Solar*, existe una preponderancia de los enunciados de estos últimos sobre los del narrador/relator. Siguiendo la tipología propuesta por Veltruský, nuestra obra estaría encasillada en la primera clase de estructura: los personajes –cuyo tono, lejos de ser monocorde, está claramente diferenciado– están subordinados a las acciones y enunciados de un sujeto central, y la acción dramática parece estar encadena por una especie de *fātum*²⁷⁸, como ya señalamos al referirnos a la variable temporal del cronotopo dramático de esta obra.

3.5.2.1. El sujeto central

Las obras de Mariana de Althaus se caracterizan por la poca extensión de los enunciados del narrador/relator, incluso para tratarse de un drama. Sin embargo, esto no quiere decir que desaparezca. Si separamos de la misma a aquellas que podríamos hacer corresponder directamente con la instancia autorial, sin desdoblamientos, –los paratextos del epígrafe de la poeta Sharon Olds y la *dramatis personae* (2 intervenciones, un 0,2% del total)–, nos quedan todavía las acotaciones y didascalias del texto que hacen un total de 183 intervenciones. Es verdad que un grupo importante sirve para marcar las salidas y entradas de los personajes, pero el grueso de las mismas cumplen la función de describir las posiciones o las acciones de los personajes mientras despliegan sus diálogos; o para marcar el ritmo de la acción dramática²⁷⁹. Esta situación –la cantidad relativamente importante de intervenciones de los enunciados del narrador/relator– podría generar una cierta variabilidad de las relaciones jerárquicas entre los personajes en la reelaboración teatral del drama. Sin embargo, hemos comprobado que las relaciones se mantienen constantes porque, como señala el teórico checo, están concentradas en los diálogos y monólogos²⁸⁰.

²⁷⁸ Palabra proveniente del latín, que en singular significa ‘destino’, pero en plural ‘muerte’. De ahí el término fatalidad.

²⁷⁹ Así, hemos podido contar 27 veces el lexema “pausa”, 19 como una intervención independiente; y 13 veces “silencio” –una vez adjetivado objetivamente (“largo”) y otra de forma subjetiva (“tenso”)–, 5 como una intervención independiente.

²⁸⁰ Esta situación es reforzada doblemente en el caso de nuestra dramaturga porque, al dirigir sus propias obras, ella es quien se encarga de llenar los “blancos” con otras semióticas manteniendo las relaciones jerárquicas del texto dramático en el espectáculo teatral.

Si los enunciados del narrador/relator alcanzan las 183 intervenciones (22,5%), los enunciados de los personajes/relatores comprenden unas 628 intervenciones (77,3%), las cuales están distribuidas de la siguiente manera:

- Edurne tiene 177 intervenciones (21,8%). La primera inicia el discurso relatado.
- Leonardo tiene 162 intervenciones (19,9%).
- Pavel tiene 109 intervenciones (13,4%). La 64 es compartida con Paula.
- Puli tiene 93 intervenciones (11,4%). La última cierra el discurso relatado.
- Paula tiene 87 intervenciones (10,7%). La 63 es compartida con Pavel²⁸¹.
- El repartidor tiene 1 intervención (0,1%).

Como podemos observar, el número de intervenciones del narrador/relator y del personaje/relator de Edurne –sus réplicas– son casi similares, pero es claro que el rol de Edurne es más importante, porque sus intervenciones no solo focalizan exteriormente a los otros personajes, sino que también los evalúan y juzgan. En ese sentido, es lógico suponer que el sujeto central del drama es ella y, por lo tanto, es su contexto semántico el preponderante.

En relación a dicho contexto, se ubican los de los demás personajes y del narrador mínimo, estableciendo cuatro formas de relación distintas: una de oposición radical (Leonardo), otra de oposición parcial (Pavel), una tercera de oposición leve (Paula), una cuarta de concordancia parcial (Puli) y una quinta de neutralidad (el repartidor y el narrador/relator). Esta pluralidad de contextos semánticos se debe a que no han sido absorbidos del todo por el sujeto central. Por eso, no podemos hablar de una “omnipotencia” absoluta de dicho sujeto. En esto radica la modernidad de este drama, temática y estructuralmente tan clásico²⁸².

²⁸¹ Esta “sincronía” de ambos personajes, reforzada porque es casi el mismo número de intervención en el que coinciden –64 y 63–, funciona como una *huella* del pasado no borrado por su situación actual.

²⁸² Veltruský considera que existen algunos *componentes fónicos* de la obra teatral –especialmente relevantes para el trabajo del comediante–, predeterminados por el texto dramático, que guardan una estrecha relación con la estructuración del diálogo. En las obras en las que el sujeto central subordina a los demás personajes (tipo *i*), la *entonación* (altura de la voz) que une las réplicas continuas e impide su desintegración, ocupa la posición dominante. Por otro lado, cuando el sujeto central está presente tanto en los enunciados del narrador/relator y en el de un personaje (tipo *ii*), destaca la *intensidad* (fuerza de la voz) que agrupa las réplicas en segmentos claramente distintos, pero interrelacionados entre sí. Finalmente, cuando el sujeto central se ha desplazado fuera de los diálogos (tipo *iii*), el *timbre* (coloración de la voz) es el componente hegemónico, ya que cada réplica se descompone en segmentos infranqueables que aluden a cualidades “psíquicas” de los personajes. En ese sentido, en la puesta en escena imaginaria propiciada por nuestra lectura de *El Sistema Solar*, la entonación sería el componente fónico privilegiado.

3.5.2.2. Los conflictos dramáticos

Primero, estudiaremos la interpenetración de los contextos semánticos a nivel sincrónico (conflicto dramático) y dejaremos su desarrollo diacrónico (acción dramática) para el último apartado de este capítulo de la tesis dedicado al análisis actancial.

Como en la *Antígona* de Sófocles, el *conflicto principal* es generado por la disputa de un cadáver: Aurelio. Así, es la interpretación sobre el pasado lo que está en pugna. Héroe o traidor, Aurelio del Solar representa, alternativamente, ambas cosas. En la lucha por la imposición del sentido que le otorga un contexto semántico/sujeto a esta unidad semántica, participan básicamente Edurne, Leonardo y Pavel. Puli es neutral y Paula está, casi siempre, al margen. Mientras Edurne ha idealizado al abuelo, Leonardo y Pavel lo muestran, a través de sus palabras, como un ser/espacio-tiempo en crisis, contradictorio y poco evocador.

EDURNE: Cuando era niña y vivíamos en la casa de los abuelos, yo entraba a veces al cuarto del abuelo por las mañanas. Lo acompañaba mientras se hacía sus últimos arreglos personales. Me he acordado ahora que has hablado de su cuadro. Me fascinaba presenciar ese ritual pausado, ceremonioso, limpio. Afeitarse, ponerse la camisa, la corbata. Cuando terminaba, el abuelo se miraba al espejo y le decía a su propia imagen: “Buenos días, caballero”. Yo le preguntaba “Abuelo, ¿por qué te saludas?”, y él me respondía “Quedan muy pocos caballeros, Edurne”. Y volvía a saludarse: “Buenos días, caballero. ¿Cómo está usted?” (Althaus 2013b: 41).

Este tipo de enunciados de idealización de la figura de Aurelio se repiten constantemente en Edurne, como la construcción arquetípica de una figura paterna que reemplaza a la propia: Leonardo.

PULI: Yo lo oigo conversar con él; se queda hasta tarde así. Dice que el bisabuelo le cuenta sobre su vida, sobre la bisabuela, sobre su juventud, sobre la hacienda que tenía en el norte, de cuando se la quitó el gobierno... Todo (Althaus 2013b: 67).

Mientras que en Edurne, la figura de Aurelio es actualizada por el recuerdo, en Puli está mediada por su padre. Así, en su discurso, Aurelio es una excusa para hablar de Pavel, ya que lo que sabe de su bisabuelo lo ha obtenido al espiar por las noches los monólogos de su padre frente al perro (Méndez). En sus intervenciones no hay valoración positiva o negativa sobre la figura del patriarca muerto.

LEONARDO: (*Muy alterado*) Cosa linda esa. ¡Linda! Maravilloso abuelo el de ustedes. Tenían un manual de crianza él y mi mamá, un libro que escribió un doctor de no sé qué país europeo, un imbécil, que decía que a los niños había que criarlos sin demostraciones de afecto. No es broma; es real. Mis padres se tomaron el librito literalmente. Nunca me dieron un abrazo, un beso; nunca tuvieron un gesto de cariño. Y

cuando yo vi que a ustedes él los besaba, los abrazaba y los hacía reír, sentí algo que no puedo explicar, una especie de estafa. Y unas ganas de reventarle la cara. Y ese hombre tan violentamente frío y distante, que me enseñó que el amor es un error, luego se convirtió en el ídolo familiar, en la personificación de la bondad. Cosa rara. Sabían que era alcohólico, ¿no? (Althaus 2013b: 96).

Para Leonardo, la unidad semántica en disputa (Aurelio) es un *objeto* –el lexema “cosa” se repite dos veces en esta intervención: al inicio y al final– que debe ser desacralizado (de lo “lindo/maravilloso” a lo “raro/alcohólico”) y no un sujeto como lo es para Edurne. Por otro lado, el contexto semántico que aglutina está en abierta oposición al de Edurne.

PAVEL: Cuando el Estado le expropió la hacienda, el abuelo se vino abajo. Sus colegas, la mayoría de los hacendados del norte, supieron sobreponerse a la catástrofe, y se las arreglaron para volver a empezar, invirtiendo en minas, o yéndose como el tío Jorge, que se fue a empezar de cero a Nicaragua... Pero el abuelo no... Se encerró en su casa, tratando de simular que no había pasado nada, que seguía siendo el caballero de antes, el honorable hacendado, mientras la abuela hacía lo imposible para que la casa no se cayera a pedazos (Althaus 2013b: 96-97).

El contexto semántico de Pavel es paradójico, porque mientras que su discurso público parece sancionar a Aurelio de forma negativa, en privado –como lo menciona Puli– habla con él a través del *bulldog*. Por lo tanto, representa el menos cohesionado de los tres contextos principales.

Por otro lado, existe un *conflicto secundario*, protagonizado por Leonardo, Pavel y Paula: un triángulo amoroso irresuelto. Leonardo revela sus sentimientos en un monólogo “sobre el amor” dirigido a Puli, su nieto, a quien le habla como si se tratara no de un niño, sino de un adulto:

LEONARDO: Mira, Puli, yo me enamoré de Paula. Ellos ya estaban separados, y un día la vi, yo estaba solo, ella estaba sola, tomamos un café y yo... me enamoré. Me enamoré, ¿sabes?, como se enamoran los jóvenes. A veces uno sabe que está haciendo algo que se encuentra en esa línea divisoria, ¿entiendes?, en esa línea que divide el bien y el mal. Pero no puede frenarlo. Hay algo, una fuerza, una marea poderosísima, que te arrastra a cruzar esa línea. Cuando se trata de amor, uno no puede decir qué está bien o qué está mal... esas son palabras, etiquetas tranquilizadoras. ¿pero quién puede decir qué está bien o qué está mal realmente? Todos prefieren dictaminar: “Eso está mal”, porque es más cómodo, porque te pone de la otra orilla; pero en el momento en que entras en el corazón de las cosas, comprendes que nada es naturalmente malo. Y en ese momento se te desmorona todo, porque te das cuenta de que no estás en la orilla segura, y entonces el bien tampoco es completamente bueno, y eso es incómodo, ¿me sigues?, eso es desestabilizador. Uno no debería juzgar a las decisiones guiadas por el amor; es un terreno pantanoso. Yo la amo, ¿comprendes? Yo la amo (Althaus 2013b: 57).

El contexto semántico de Leonardo muestra su interpretación de un hecho concreto de la diégesis –el que esté saliendo con la ex novia de su hijo–y que puede ser resumida de la siguiente manera: el amor nos faculta para actuar en contra de las

convenciones morales; y lo hace delante del contexto más permeable a aceptar esa lectura: Puli.

Simultáneamente, Paula defiende sus sentimientos ante el asedio de Pavel y Edurne. Ambos buscan identificar la razón por la que una mujer joven se quiere casar con un hombre mayor y enfermo. Así, para Pavel, se trata de una venganza porque él no formalizó su relación con ella en el pasado:

PAVEL: ¿Para qué te vas a casar con él? Si te casaras para recibir la herencia, me sentiría mejor, en serio. Casarte con él para convertirte al mes siguiente en una viuda pobre es sádico, es una agresión directa contra mí. ¿Él no se da cuenta de eso? (Althaus 2013b: 62).

En cambio, para Edurne, se trata de un acto movido por el interés económico, lo que –podemos deducir– pone en peligro su deseo de recibir un adelanto de la herencia. No obstante, Paula, que ha pedido casarse con separación de bienes, la desmiente:

EDURNE: ¿Por qué te casas?

PAULA: Porque lo amo. Es una razón muy poco original para casarse, pero es lo que tengo. Me gustaría ser más original, pero no soy de esta familia; soy una tipa común y corriente que se casa por amor (Althaus 2013b: 79).

Pero Paula tampoco dice la verdad. En realidad, la razón por la que lo hace es para llenar un vacío *existencial*, no *afectivo*. Así, cuando les explica a los demás –hacia el final de la obra– que es infértil, se revela como sujeto porque nos muestra el objeto imposible de su deseo:

PAULA: No estoy embarazada. Me he hecho inseminación artificial tres veces, y nada. Tengo muchas ganas de ser mamá, pero parece que soy infértil. Raro, ¿no? No tengo padres y tampoco voy a tener hijos. En mi árbol genealógico voy a ser una rama cortada por arriba y cortada por abajo. Por eso decidí casarme, para tener al menos alguna relación en el mundo (Althaus 2013b: 98).

Respecto a los otros dos conflictos del drama, el producido por el embarazo de Edurne y la enfermedad de Leonardo, no tienen la fuerza de los que hemos reseñado anteriormente. No obstante, nos ocuparemos de ellos con mayor detalle en el apartado final de este capítulo, destinado al análisis actancial.

3.5.3. Funciones del lenguaje

En cuanto a las funciones del lenguaje propuestas por Jakobson y cuyo estudio recomienda seguir Ubersfeld, no haremos más que un breve apunte.

3.5.3.1. Función referencial

De hecho, la determinación del cronotopo dramático se logró gracias los elementos espaciales, objetuales y temporales contenidos en los enunciados del narrador mínimo y de los personajes, todos ellos focalizadores del relato. Como en el estudio del espacio y del tiempo dramático incidimos en el análisis de los enunciados del narrador/relator; a continuación, nos ocuparemos de los principales *campos semánticos* contenidos en los de los personajes:

- a) Eduarne: Básicamente, su discurso cubre cuatro campos semánticos distintos. El primero guarda relación con un pasado idealizado y más lejano de la infancia, cuyo centro es la figura de Aurelio. El segundo está relacionado con un pasado cercano y conectado con el presente: su *viacrucis* existencial (psiquiatra, bar, infierno). El último se aboca sobre su condición actual de madre (inseminación) y se proyecta hacia el futuro (herencia). Por último, más allá de las determinaciones temporales, el campo semántico que la caracteriza a Eduarne es el *de la música* (canción, bandas, disco), lo que la identifica con su madre (álbum [de fotos]).
- b) Leonardo: En su discurso, podemos distinguir cinco campos semánticos. En primer lugar, el campo del pasado también está marcado por la figura de sus padres, especialmente por Aurelio, aunque –como hemos indicado antes– investido de connotaciones negativas (librito, alcohólico). En segundo lugar, en relación con el pasado cercano, se encuentra el campo de sus hijos. Este comparte la valoración negativa del anterior. Su conexión con el presente radica en el tratamiento que ha costado infructuosamente para Eduarne y, sin saberlo, para Pavel (psiquiatra, dólares), el cual es el *síntoma* de su fracaso como padre. En tercer lugar, el amor es el tercer campo semántico (corazón, terreno pantanoso, novia) que hemos podido observar al transcribir su monólogo sobre este tema. En cuarto lugar, el que anticipa el futuro es el de la muerte (cáncer). Por último, el campo característico de Leonardo es el *de la política* (ministerio, patria, país).
- c) Pavel: Existen tres campos semánticos distintos en este personaje. El primero es el del pasado lejano del abuelo Aurelio, cuya lectura poco positiva similar a la de Leonardo. Por otro lado, un segundo campo es el del pasado cercano de la

infancia, en el que el propio Pavel era feliz –cuando no estaba en el “colegio”, así como ahora no parece serlo en el “trabajo”– vinculado a la playa y el mar (pititabla). Finalmente, el amor imposible por Paula es el tercero (corazón, matrimonio).

- d) Puli: Hay dos grandes campos semánticos en el discurso de este personaje. Por un lado, está el de la metáfora astronómica (Sistema solar, Plutón). Por el otro, el de la creación artística-teatral (protagonista, rey).
- e) Paula: Respecto a este personaje, hay un campo semántico relacionado con el pasado cercano, el de la infancia, signado por la carencia de reuniones familiares. El segundo campo es el del presente de la maternidad deseada (inseminación, árbol genealógico), también marcado negativamente.

3.5.3.2. Función conativa

A través de sus monólogos, los personajes se convierten en oradores que buscan persuadir a los otros para imponer sus propios contextos semánticos. Edurne busca persuadir a Puli de que Aurelio fue un “caballero”, mientras que intenta que su padre le entregue el adelanto de herencia por su pronta maternidad. Asimismo, Leonardo intenta convencer a Puli de que no debe juzgarlo por amar a Paula y exige de sus hijos la reconciliación. Por último, Pavel trata de convencer a Paula de que abandone a Leonardo y que forme una familia con él y con Puli.

3.5.3.3. Función expresiva

La función expresiva es patente en las “explosiones” de Edurne y está se manifiesta a través de los enunciados por el uso de signos de exclamación como ocurre cuando esparce las cenizas de Aurelio por la habitación, indignada por la falta de arrepentimiento de su padre.

EDURNE: ¡A ver si un poco de la decencia del abuelo se nos impregna! ¡A ver si algo de su dignidad, de su entereza, se nos mete por la nariz hasta el cerebro y nos hace mejores personas! [...] (*Esparciendo el polvo por el aire*) ¡Dignidad! ¡Honestidad! ¡Entereza! (Althaus 2013b: 72-73)

En el caso de los demás personajes, esta función está más contenida, aunque no ausente, sobre todo cuando tocan temas centrales en sus respectivos contextos semánticos: la *inminencia de la muerte* (Leonardo) o la *idea de una familia completa* (Pavel).

LEONARDO: ¡Carajo! ¡Los padres somos culpables hasta de morirnos! (Althaus 2013b: 61) //

PAVEL: ¡Todos los niños necesitan a un padre! [...] ¡Me cago en tu omnipotencia, Edurne! ¿De dónde sacas que puedes tú sola? ¡Nadie puede solo! (Althaus 2013b: 92-93).

Podemos agregar el empleo del *lenguaje de la pasión* –aunque escueto– por parte de Pavel para dirigirse a Paula a solas, caracterizado por las repeticiones.

PAVEL: Yo te amo. Cásate conmigo. Puli será tu hijo. *Cásate conmigo* (Althaus 2013b: 100, cursivas nuestras).

En el caso de Puli y Paula, ambos parecen ser los menos expresivos, ya que sus discursos no se caracterizan por este tipo de marcas u otras similares (rupturas sintácticas o estilo entrecortado). Sin embargo, el primero tiene un “arranque” expresivo focalizado por el narrador/relator hacia el final de la obra, después de ver a Pavel y Paula besándose, y escuchar cómo la segunda reafirma su decisión de casarse con Leonardo. La moderación en el uso de un lenguaje expresivo por parte de los personajes –salvo Edurne– nos muestra esa “represión emotiva” a la que se refiere Veltruský en dramas de este tipo. Dicha contención, justamente, acentúa las partes en la que los personajes “chocan” entre sí: sobre un fondo calmo, destacan las tempestades.

3.5.3.4. Función poética

Como señala Ubersfeld, es difícil que exista este tipo de función en los enunciados de los personajes porque la aparición de un “estilo poético” corresponde a la instancia autorial, responsable de la enunciación de la obra literaria. Respeto al estilo poético del autor textual, podemos decir que está estructurado a partir de la metáfora astronómica presentada desde un inicio a través de los enunciados de Puli. Asimismo, podemos señalar que la instancia enunciativa de este drama juega con las convenciones del “realismo”. Así, aunque durante gran parte de la obra parece adoptarlo, hacia el final, es minado por la declaración de Paula.

PAULA: La tortuga está hablando. Dice: “Pon una bandera en la Luna”, una y otra vez (Althaus 2013b: 102).

Con la introducción de este elemento fantástico en un espacio “actualizado”, pero no “realizado” –el patio–, la instancia enunciativa impide que el espectador ficcional de su relato pueda verificarlo y asegura la ambigüedad del mundo representado.

3.5.3.5. Función fática

El “monólogo sobre el amor” de Leonardo es la muestra más clara de esta función a nivel del discurso relatado. Esta situación nos muestra que los sujetos no buscan realmente establecer un diálogo entre los contextos semánticos de los cuales son portadores. Incluso, en la escena entre abuelo y nieto, Leonardo parece dirigirse realmente hacia sí mismo, por eso, hemos llamado a su réplica *monólogo*²⁸³.

No obstante, podemos afirmar que una parte de los enunciados del narrador/relator tienen un carácter fático, especialmente en las didascalias destinadas a indicar la acción de los personajes. Por ello, como ha señalado Veltruský, algunas de ellas pueden resultar “superfluas” desde el punto de vista de teatral, pero imprescindibles como parte de una composición literaria. Así, la reiteración de un gesto en el discurso relatado y en el relator puede reforzar la carga semántica de una escena como la siguiente, signada por la incomunicación y la violencia:

LEONARDO: Me parece que estas siendo injusto conmigo. Yo...

PAVEL: (*Interrumpiendo*) Hace un rato has dicho que yo siempre fui fácil, un chico sin problemas, ¿no? No te di problemas, es cierto. Me los callé todos, porque no les ibas a prestar atención. Ni siquiera podías hacerte cargo de tu hija mayor, que daba señales de fuego todo el tiempo para que la miraras, así que desde temprano me di cuenta de que era inútil cualquier llamada de auxilio (Althaus 2013b: 49).

3.5.4. Niveles del discurso

En cuanto a la imitación de un discurso social o extraliterario, es decir, de una enunciación real, representada a través de los diálogos de los personajes de *El Sistema Solar*, distinguimos tres niveles.

3.5.4.1. El idiolecto

El discurso del poder está encarnado en Leonardo. Autoritario o paternalistas, descubre ambas caras dependiendo de su interlocutor. Así, ante los airados reclamos de su hijo, se defiende con el perfil autocrático:

PAVEL: [...] Cualquiera de nuestros problemas era ridículo antes tus ojos, sobre todo porque los comparabas rápidamente con los enormes problemas de la patria...

LEONARDO: “Los enormes problemas de la patria”, tú lo has dicho. ¡Alguien tiene que ocuparse de este país! [...] (Althaus 2013b: 49).

²⁸³ De hecho, la réplica anterior de Puli es sobre el argumento de su obra dramática, lo que puede ser interpretado como un reclamo ante la inasistencia de Leonardo a la función; pero no como un pedido de explicación sobre su relación con Paula.

En cambio, ante los de su nieto, es más conciliador:

LEONARDO: [...] Puli, no pude ir a tu actuación porque tenía una reunión muy importante. Los ministros no podemos faltar a las reuniones, ¿entiendes? ¿Te imaginas si los ministros empezaran a faltar a las reuniones para ir a las actuaciones de sus nietos? No se tomarían las decisiones. Se vendría abajo el país (Althaus 2013b: 56-57).

La respuesta es bastante sencilla, como hombre de estado, está entregado a su función pública por encima de su función privada. Es antes *padre de la Patria* que *padre de familia* y cuando es acusado de haber descuidado su primera función, responde cruelmente, con ironía:

LEONARDO: Está bien, ya los escuché. Soy un padre desastroso. Soy el peor papá y abuelo del mundo. Nunca se ha visto un padre peor, un desastre competo de papá, una buenísima[sic] mierda de padre. (Pausa) ¿Y ahora? ¿Qué hacemos? ¿Estamos reconciliados? ¿Se acabó la navidad? (Althaus 2013b: 51).

Ese es precisamente el origen de la “tragedia” de la que habla Pavel cuando se refiere a que un hijo debe crecer con un padre y una madre: Edurne y él nunca tuvieron un padre en casa. Como en las obras clásicas, no porque estuviera muerto, sino porque luchaba en “guerras extranjeras” obligado por un *deber* incompresible para ellos. El único que ha heredado parte de ese tono autoritario de Leonardo es Pavel, lo cual es patente en sus réplicas violentas:

PAVEL: No le hables así, imbécil (Althaus 2013b: 40).

Paradójicamente, lejos de mostrarlo más autónomo, este tipo de reacciones reafirman su posición subordinada bajo la figura paterna.

3.5.4.2. El código social

A diferencia de sus obras iniciales (Ciclo de la juventud) y de su etapa media (Ciclo de la mujer), en *El Sistema Solar* no se busca representar ni el sociolecto “juvenil” ni el “de la mujer”.

Sobre el primer punto, esta situación se debe a que los jóvenes han sido “expulsados” de la obra. En su lugar, estamos ante adultos jóvenes (Paula y Pavel), personas que están ingresando a la adultez plena (Edurne) o que están saliendo de ella (Leonardo). Finalmente, está un niño, caso excepcional en la dramaturgia de nuestra autora. Sin embargo, si hiciéramos concesiones “psicologizantes”, podríamos establecer una escala de madurez distinta. Puli está focalizado por los otros personajes/relatores y por el mismo narrador/relator —salvo en la escena de su ataque a los adornos navideños—

como un niño reflexivo, por lo que a veces parece el más maduro del grupo. Luego sigue Paula, por el grado de independencia respecto al rol paterno; después, Leonardo, el centro de la “castración”; y, finalmente, Edurne y Pavel. Sobre el segundo punto, la representación mimética de un discurso “femenino”, la obra muestra una mayoría de personajes masculinos (tres) respecto a los femeninos (dos), algo que no ocurría desde *Los charcos sucios de la ciudad*²⁸⁴. No obstante, según la focalización del sujeto central, es en Paula, tranquila y comedida, en quien se encarnan una serie de enunciados que responden con mayor idoneidad al estereotipo de la mujer, que ese mismo sujeto condena (“un diamante falso”).

La intención de la uniformidad en la representación de los sociolectos es muy sencilla: el interés naturalista de la obra ya no descansa en la variación de los contextos semánticos de los sujetos femeninos del drama a partir de sus diferencias etarias (*Tres historias del mar*, *Ruido*, *La mujer espada* o *Entonces Alicia cayó*) ni en mostrar sus diferencias contrastando a sujetos procedente de diversos estratos sociales (*Los charcos sucios de la ciudad* o *El lenguaje de las sirenas*). En *El Sistema Solar*, las diferencias etarias parece abolidas y no son representativas como explicamos en el párrafo anterior. Asimismo, los antecedentes terratenientes de la familia, el trabajo de Leonardo, las vacaciones familiares en las playas del norte del país, los estudios musicales de Edurne en el extranjero, los tratamientos psicológicos y de fertilidad costosos, y la herencia son muestras del estatus socioeconómico de la familia Del Solar y de Paula quien parece compartir sus espacios de socialización y su *modo de proceder*. Con ello, salvo por la irrupción del repartidor –que apenas dice una línea de carácter meramente informativo²⁸⁵–, también existe una uniformidad desde el punto de vista de la estratificación social. Se trata de la representación del estilo de habla de la clase media limeña: un estilo medio, un poco frío para ser familiar –no hay diminutivos–, pero sí algunas expresiones de afecto (“¡Aquí está el regalo para la princesa de la casa!”) y pocas groserías (“mierda”, “imbécil”, “carajo”) que demuestran el clima íntimo, privado del encuentro.

²⁸⁴ Incluso, en el otro “drama de familia”, *El lenguaje de las sirenas*, la proporción es de 4 a 3, en favor de las mujeres.

²⁸⁵ “REPARTIDOR: Una pizza mitad vegetariana y mitad chorizo” (Althaus 2013b: 75).

3.5.4.3. El discurso subjetivo

Hasta aquí hemos estudiado hemos estudiado –salvo cuando hablamos de la función conativa del discurso de los personajes– lo que los escolásticos medievales llamaba el *dictum*, es decir, ‘lo dicho’. En este pequeño subapartado comentaremos el *modus*, en otras palabras, ‘la actitud’ del hablante respecto a su propio discurso. Para ello, plantearemos una síntesis de cuál es la *modalización* preponderante con la que se dirigen o los otros sujetos y a sus contextos semánticos respectivos.

En el caso de Edurne, su principal interlocutor es Leonardo. Contra las objeciones de su padre, que duda aún de su salud mental, la mayoría de sus enunciados están estructurados como una *persuasión*. El razonamiento es simple: la maternidad puede encauzar su vida y ordenarla –algo que nunca conseguirá ningún tratamiento–, pero necesita los medios –el adelanto de la herencia– para cumplir con su deseo. El largo enunciado “sobre su pasión” es el que mejor sintetiza todos sus argumentos:

EDURNE: El día que dejé de tomar las pastillas fue un viernes. Insulté al psiquiatra y me fui a una fiesta. Tomé hasta el amanecer. Hice lo mismo el sábado, solo que, para aguantar hasta más tarde, me metí unos tiros de cocaína. El domingo compré una botella de vodka, otro poco de coca, y estuve bailando sola hasta el amanecer. Había hecho muchas cosas en mi vida, pero no sé por qué nunca había bailado sola toda una noche, hasta el amanecer. Había entrado al laberinto, sordo, excitante, bruto. El lunes hice lo mismo. El martes vomité en un parque. El miércoles me acosté con un desconocido y a la mañana siguiente me dio asco su cama y salí corriendo. El jueves volví a emborracharme y a jalar, y el viernes, y así todos los días durante tres semana. El tercer domingo no me pude levantar. Echada en mi cama, volví al llanto primero, a la angustia primera, como un bebé recién nacido, que solo sabe llorar. Me hundí muy al fondo, y me quedé un rato ahí, quieta, decidida a dejarme morir. Cuando estaba a punto de quedarme sin aire, escuché una frase. Alguien, no sé quién, me dijo una sola frase que no entendí del todo. Una frase muy clara y limpia. Y empecé a nadar hacia arriba, muy lento, muy lento. Cuando salí, me dirigí al consultorio de mi psiquiatra. Caminé varias cuerdas, pero en lugar de encontrar el consultorio, llegué nuevamente a mi casa. Me pareció extraño, y volví a partir rumbo al psiquiatra. Caminé las diez cuerdas que separan mi casa del consultorio, para llegar de nuevo a mi casa. Era caminar en círculos, esos círculos del infierno. Seguí caminando, por inercia, gritando: “¿Dónde está la salida? ¿DÓNDE ESTÁ LA SALIDA?”. Entonces oí esa frase, en medio de la calle, la misma que había oído cuando estuve a punto de morir. Otra vez. Ahora la entendí mejor. Y entonces vi una puerta verde. Me acerqué, y entré. *Aquí empieza todo*, pensé. No hay secretos en la vida. Solo hay que cumplir con la naturaleza. Caminar por los círculos del infierno para llegar al inicio, cuando ya no tienes nada que perder. Fui una madre desde que nací. La naturaleza es simple y sabia, Yo tengo un útero y tengo tetas. La locura es luchar contra la naturaleza (Althaus 2013b: 69-70).

Es curioso que sea justamente en esta intervención cuando la tipografía muestra los distintos niveles en la exposición del argumento de Edurne: las versalitas y las cursivas acentúan el carácter determinista de la parte final de su monólogo. Ser madre es su destino. Ni su familia ni ella pueden impedir su cumplimiento. De esta manera, su

enunciado gira hacia un *mandato* de D1 (destinador), uno que la trasciende incluso a ella.

Para Paula, el interlocutor más importante es Pavel y –a través de él– toda la familia Del Solar– a quienes busca persuadir para que se reconcilien. Esta es la razón por la que acompaña a Leonardo a la reunión, para ser una intermediaria del perdón. Su razonamiento es el siguiente: es mejor tener una familia, cualquiera y con cualquier tipo de problemas, a no tenerla.

PAULA: [...] Hay quienes dividen a las personas en buena y malos, o en izquierdistas y derechistas, o en aliancistas y universitarios, o en peruanos y extranjeros, según su propia visión del mundo. Yo divido el mundo entre los que tienen familia y los que que no la tienen. A mí esto, esta reunión, me parece bella. Ustedes se odian, se mienten y se hacen daño, pero se juntan. A pesar de todo, se juntan para celebrar la navidad y no se van [...] (Althaus 2013b: 76).

El discurso de Leonardo es otro gran mandato paradójico: él ha ido a exigir el perdón. Por eso, la imposición de su deseo corta la comunión de los demás personajes en los momentos en los que estos establecen una especie de “tregua musical”, como veremos en el apartado destinado al análisis actancial:

LEONARDO: Disculpen que los interrumpa *otra vez*, pero es que, aparte de que, como ya les expliqué, aborrezco esa canción, me ha surgido una duda. O mejor dicho, dos. [...] La primera es si ya estamos reconciliados o no. No me queda claro. Perdonen que insista, pero es un asunto que me preocupa, especialmente porque podría morir saliendo de acá y no quisiera irme al infierno con ese pendiente. Ese importante pendiente. Y la otra es, Edurne, si ese desconocido, el padre de los mellizos, ¿va a asumir alguna responsabilidad? (Althaus 2013b: 90, cursivas nuestras).

Sin embargo, la cercanía de la muerte convierte sus órdenes en una *súplica*. Aunque inmediatamente vuelve al tono impositivo cuando toca el tema del embarazo de su hija.

Por su lado, el mismo tono de súplica es común en las intervenciones de Pavel destinadas a Paula. Como apuntamos cuando nos referimos a la función expresiva, Pavel es el único que usa el “lenguaje de la pasión” en sus diálogos para intentar cambiar el parecer de la mujer que ama:

PAVEL: Yo estoy aquí. No te vayas (Althaus 2013: 100).

Sin embargo, su tono se hace más duro con Edurne, a la que recrimina por su decisión de ser madre soltera, con lo que parecen convertirse en una extensión ventrílocua de Leonardo.

Finalmente, respecto a Puli, su gran interlocutor es el espectador ficcional, a través de Paula. Por eso, no es casual que pasada la mitad de la obra, Puli, el más cercano funcionalmente al narrador/relator, se ahogue y quien lo auxilie sea Paula, la más cercana narratario/espectador. Así como el narratario asegura la existencia del narrador y podemos reconstruir al segundo a partir de la imagen del primero; así, Puli agradece la preservación de su contexto semántico con una frase que puede estar destinada tanto al espectador ficcional como al sujeto enunciatario del discurso, destinatario final de la obra literaria:

PULI: Me has salvado la vida (Althaus 2013b: 66).

3.5.5. Lo no-dicho

Esta sección analizaremos los *presupuestos* comunes sobre los que se asientan los enunciados de los personajes y lo *sobrentendidos* que emergen a partir de su postura individual ante dichos presupuestos.

3.5.5.1. Lo presupuesto

Como afirma Ducrot, todo diálogo dramático debe tener una “base común” que no se pone en duda. Creemos que dicho presupuesto es enunciado por Leonardo después de su llegada a casa de su hija:

LEONARDO: Yo también tengo algo que contarles. Pero, primero... gracias, Edurne, gracias por invitarnos. En serio. *La navidad es una buena mierda si uno no la pasa en familia*. Me siento muy bien. Me siento magníficamente bien (Althaus 2013b: 37, cursivas nuestras).

Esta idea es compartida por Paula, para quien como vimos es mejor tener una familia cuyos individuos se hieren a no tenerla.

PAULA: [...] Mis padres murieron cuando yo era niña, así que esto nunca me pasó; nunca tuve una reunión familiar, nunca celebré el día de la madre, ni la navidad, ni nada de eso. No es para dar lástima que digo esto, ustedes ya saben que yo no tengo papás, es que no sé... quería decírselo, contarles que es hermoso para mí ser parte de una reunión familiar. *El que más te ama es el que más te hiere queda claro* [...] (Althaus 2013: 76, cursivas nuestras).

La misma idea la sostiene Pavel, quien define la ausencia de uno de los padres como una “tragedia”, lo que no hace referencia únicamente a su infancia; sino, también, a su situación actual como viudo y padre de Puli. Las ideas de que una familia se debe reunir en determinados momentos –como Navidad– y que debe estar completa son los presupuestos esenciales que posibilitan la existencia de estos personajes en el cronotopo

dramático que hemos comentado. Sin ellas, personajes que tantos rencores guardan no se hubieran juntado y no hubieran puesto en funcionamiento, a través de la interpenetración de sus contextos semánticos, el conflicto que mueve el drama.

3.5.5.2. Lo sobreentendido

Podemos encontrar una serie de contradicciones entre los presupuestos planteados y las posturas de cada uno de los personajes. En líneas generales, su principal opositora es Edurne, quien no ve la necesidad de buscar al padre de sus mellizos:

EDURNE: ¿Para qué? ¿Para que les enseñe a jugar fútbol? ¿Para que les pague el colegio? Yo trabajo. Y con la herencia *ya no necesitarán ningún padre* (Althaus 2013b: 92, cursivas nuestras).

En cuanto a las contradicciones internas, el personaje cuya discrepancia es mayor entre su proceder y sus intervenciones es Pavel, quien no guarda una imagen positiva de Aurelio, pero que conversa con Méndez todas las noches pensando que es su abuelo. Esta situación revela la profunda soledad que embarga a este personaje y que es notada por su hijo:

PULI: *Necesita amigos*. No me deja en paz. Cree que yo tengo que acompañarlo a todas sus reuniones, a su trabajo; me pregunta mi opinión para vestirse, para cocinar, para tomar decisiones, para todo. Es como si yo fuera su novia (Althaus 2013b: 66, cursivas nuestras).

Por último, un último sobreentendido es el que sospecha Paula respecto al móvil de la reunión organizada por Edurne y a su pasividad ante los ataques de Leonardo al inicio de la velada (p.j., la llama “loca”):

PAULA: No, no me callo. Porque tú, en un inicio, estabas muy buenita y dispuesta a perdonarlo, pero en cuanto te enteras de que va a morir pronto, ya no necesitas el adelanto de herencia y entonces sí te le tiras encima (Althaus 2013b: 72).

Sin embargo, el último sobreentendido es el que escapa a la fábula y está a nivel de la enunciación. Se trata de la metáfora astronómica, de que esa familia es un sistema en crisis, que sus miembros se superponen unos a otros como los planetas y se ocultan para colisionar violentamente, para “herirse” porque una fuerza extraña —¿el amor, la gravedad?— los obliga a hacerlo como dice Paula, y que sus problemas solo pueden ser resueltos si los que los padecen se distancian lo suficiente como para verlos con más objetividad, salir de la ceguera que los aqueja y perdonar:

PULI: Cuando la Luna tapa al Sol, hay un eclipse. Todo se pone oscuro. Y si miras el eclipse, te vuelves ciego, aunque te pongas anteojos oscuros. *Hay que verlo proyectado sobre una superficie* (Althaus 2013b: 64, cursivas nuestras).

Esa superficie (opaca) es, para el sujeto enunciatario del drama –el lector textual–, la obra literaria, el lenguaje o –como afirma nuestra dramaturga– la verdad de la ficción.

3.6. Análisis actancial

Este último apartado es una continuación del estudio de la progresión diacrónica de nuestra obra estudiada en subapartado sobre “Los tiempos”. Sin embargo, la razón por la que la separamos de dicha sección es que aprovecharemos nuestra segmentación de *El Sistema Solar* para explicar en detalle cómo se desarrolla la acción dramática con ayuda del modelo actancial greimasiano.

3.6.1. Segmentación de la obra

Recapitulemos algunos elementos. La diégesis de la obra se sitúa en un espacio cerrado –la casa de Edurne–, en un tiempo reducido –una Nochebuena cualquiera de la última década–, en la que se reúne una familia con pocos miembros –los Del Solar– para recibir juntos la Navidad. Como lo mencionamos antes, el texto no presente marcas que separe la acción, por lo que encontrar las unidades y subunidades de nuestro drama corre siempre por cuenta del lector. En ese caso –y siguiendo una vez más a Ubersfeld– proponemos que nuestra obra puede ser dividida en tres grandes momentos:

- a) Punto de partida: Incluye una única macrosecuencia. Se trata de un momento de precaria estabilidad, en la que aparecen únicamente Edurne, Puli y Pavel, quienes guardan una relación armónica entre sí.
- b) Texto-acción: Formada por ocho macrosecuencias. Comienza con la llegada de Leonardo y Paula, los invitados que ponen en crisis el equilibrio de la situación inicial y que desencadenan el conflicto dramático.
- c) Punto de llegada: Compuesto por la última macrosecuencia. Es el retorno a un nuevo equilibrio, producto de una tregua entre los (contextos semánticos de los) personajes y de un reconocimiento de su (singular) unidad familiar.

Nosotros planteamos diez macrosecuencias en total, en los que se desarrollan –a través de la alternancia de tiempos más “contenidos” y “explosiones”– los conflictos del drama. Como vimos en apartado correspondiente, nuestra obra tiene un conflicto

principal (la verdad sobre Aurelio), otro secundario (el triángulo amoroso que incluye a padre e hijo) y dos terciarios (la maternidad de Edurne y la muerte de Leonardo). Así, lo importante parece ser la inclusión/exclusión de Aurelio del espacio familiar de los Del Solar. Si para Leonardo ocupa una posición marginal y para Pavel, una ambigua; para Edurne, como quiere transmitir a Puli, su figura es central. En ese sentido, la pregunta central que busca responder la obra es acerca de los límites de lo que llamamos ‘familia’. Y lo hace bajo la forma, como la llama Freud en un interesante artículo, de una *tragedia burguesa de caracteres*, es decir, “la lucha del héroe [Edurne] contra instituciones encarnadas en caracteres fuertes [Leonardo]” (1979a [1905]: 279).

La determinación de las secuencias medias y las microsecuencias –que solo comentaremos en algunos casos– las dejaremos para la siguiente sección, en la que procederemos a presentar en detalle nuestra división del texto.

3.6.2. La acción dramática

Antes de comenzar con la segmentación, no queremos dejar de recalcar que existe un segmento del texto que hemos obviado hasta este momento, pero que puede servirnos como una clave de lectura del drama. Se trata de uno de los paratextos iniciales²⁸⁶: el epígrafe de Sharon Olds²⁸⁷, un fragmento del “Poema al padre”, el cual transcribiremos a continuación:

... pero luego recordé a aquel niño
siendo moldeado frente al fuego, los
diminutos huesos de su alma
retorcidos y fracturados, los pequeños
tendones sujetando el corazón
partidos en dos. Y lo que ellos te hicieron
tú no me lo hiciste. Cuando ahora te amo,
me gusta pensar que estoy dando mi amor
directamente a ese chico de la habitación tórrida
como si ese amor pudiese alcanzarlo a tiempo (Althaus 203b: 23).

Como discurso relator objetivado –tomado de otro texto como insumo, citado– por la instancia autoral está cargado de una doble acentuación, la original y la que obtiene de su incorporación en una obra dramática. Pero, además de ello, es bivocal porque parece ser enunciado, a su vez, por el sujeto central del drama, Edurne, lo que lo

²⁸⁶ Del otro, la *dramatis personae*, ya hemos comentado lo suficiente en el apartado dedicado a los personajes.

²⁸⁷ Poeta norteamericana nacida en San Francisco (1942) y ganadora del Premio Pulitzer de Poesía (2013). Su obra está centrada en la familia y la mujer. El fragmento que transcribimos forma parte de su “Poema al padre”, publicado en el libro *The Father* (1992).

convierte en una especie declaración de sus intenciones, de su *deseo*. El texto de Olds gira en torno a un campo semántico de gran visceralidad (“huesos”, “tendones”, “corazón”), la visceralidad del padre convertido en un niño “estafado” por el desamor de su familia, la posibilidad de la reversibilidad del tiempo (“... Cuando *ahora* te amo, me gusta pensar que estoy dando mi amor / *directamente* a ese chico de la habitación tórrida / como si ese amor pudiese alcanzarlo *a tiempo*”) o de su repetición eterna hasta que, en una de aquellas ocasiones, ocurra el milagro de la reconciliación: cuando la hija se vuelve madre del padre y el padre, hijo de la hija. Su cumplimiento o no marca en gran medida el éxito de la tarea/destino del sujeto central del drama.

3.6.2.1. Preámbulo: una precaria estabilidad

La primera macrosecuencia de la obra, que presenta el *punto de partida* de la acción, tiene la siguiente estructura:

1. Primera macrosecuencia (pp. 27-32)

1.1. Secuencia media 1 (pp. 27)

EDURNE / PULI²⁸⁸

Microsecuencias:

- EDURNE está sentada sobre un sillón / PULI está dibujando sentado en otro
- PULI se para y apaga el equipo de música

1.2. Secuencia media 2 (pp. 27-30)

EDURNE / PULI

Microsecuencias:

- Plutón ya no es un planeta
- Extinción del Sol
- Los gustos (sexuales) de PULI

1.3. Secuencia media 3 (pp. 30-32)

→²⁸⁹ **PAVEL / EDURNE / PULI**

²⁸⁸ Las negritas indican el nombre de los personajes cuyos contextos semánticos tienen más peso en la respectiva secuencia media. Asimismo, las emplearemos para resaltar las acciones importantes en el desarrollo del conflicto dramático. Se trata de las *secuencias-núcleo*, distinguidas por Barthes, de las *secuencias-catálisis*.

²⁸⁹ Cuando las flechas anteceden el nombre de un personaje, marcan la “entrada” del contexto semántico que portan en la acción dramática; mientras que cuando están después del mismo, señalan su “salida”. Es obvio que entre más personajes participan del diálogo, las réplicas adquieren un mayor espesor semántico debido al cruce de focalizadores de la acción.

Microsecuencias:

- Sorpresa e incomodidad de PAVEL por la invitación a la novia de su padre / PULI →
- Reclamo de PAVEL a EDURNE
- Justificación de EDURNE: (enfermedad del padre) y darle una noticia (pedirle algo)

Como se observa, esta macrosecuencia está a su vez subdividida en tres secuencias medias. La primera está centrada en las acciones que los dos personajes/actores/sujetos, Edurne y Puli, ejecutan –Edurne está sentada y ausente, Puli está dibujando el Sistema Solar–; la segunda, en el diálogo que mantienen; y la tercera, por el reemplazo de Puli por Pavel. Sin embargo, existe otro elemento, anterior a las secuencias medias que incorpora la voz del narrador/relator, que refuerza la idea principal –una precaria estabilidad– de esta escena pórtico.

Dicho elemento es la extensa acotación o *incipit* que forma la primera secuencia media. El campo semántico que despliega construye un espacio deteriorado: “Una sala. Dos sillones viejos. Al centro, una mesita con solo tres patas; la cuarta está reemplazada *precariamente* por una botella de ron vacía” (Althaus 2013b: 27, cursivas nuestras). Estas características, también, se extienden sobre el personaje adulto: “Edurne, una mujer de treinta y cinco años, está sentada en un sillón, como una muñeca antigua a punto de romperse”. Con ello, queda clara la identidad entre el espacio físico, la sala, y el espacio psicológico, la mente de Edurne. Por último, la música aumenta esta sensación de desolación. En la acotación se indica que, durante todo la primera secuencia media, debe sonar “Voy a pedirte de rodillas” de Los Iracundos. A pesar del tono de la canción y la letra, su tema, la *reconciliación*²⁹⁰, la convierte en el único elemento esperanzador de este primer segmento. Por eso, es violenta la acción del niño, aunque su intención sea librar a la mujer de su tristeza, quien apaga el equipo de música abruptamente e instaura el *silencio*.

La segunda secuencia media nos presenta la metáfora articuladora de la obra. La conversación entre Edurne y Puli sobre el “castigo” de Plutón, que ya no es un planeta, deriva en una discusión astronómica y teleológica que guarda una profunda relación con

²⁹⁰ “Para romper aquel adiós que nos juramos / Voy a pedirte de rodillas que regreses junto a mí”.

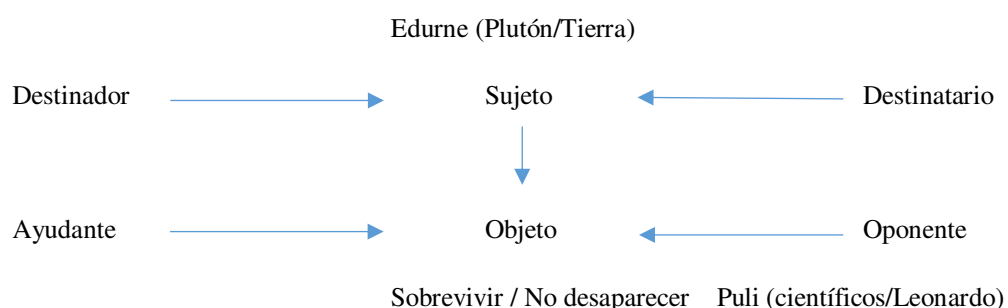
la situación familiar de los personajes. Puli describe la estructura familiar en términos bastante claros:

PULI: El Sistema Solar está conformado por ocho planetas, como Marte, la Tierra, Júpiter, etcétera; planetas enanos, como Plutón; satélites, como la Luna; asteroides y cometas. El Sol es la estrella; determina el día y la noche, y es la principal fuente de energía para la vida, al menos en la Tierra (Althaus 2013b: 28).

La relación es evidente ya que el apellido de la línea paterna es Del Solar²⁹¹. En ese sentido, la preposición “de” refuerza la idea de posesión del padre/abuelo/amante sobre los demás planetas que orbitan *filialmente* alrededor de él. El padre de Edurne y abuelo de Puli es la encarnación de ese Sol que, como lo sabemos, está a punto de extinguirse. Aunque, en un inicio, Edurne se identifica con el planeta denigrado, Plutón²⁹², (“¿No es una especie de discriminación interplanetaria?”), luego parece hacerlo con la Tierra; y la extinción (enfermedad) del Sol amenaza su supervivencia y la de los demás planetas cercanos como lo advierte Puli (“Se convertirá en una gigante roja, y se tragará a la Tierra, a Venus y a Mercurio”). De esta manera, el juego de las identificaciones se estabiliza: la Tierra-Edurne, Venus-Paula y Mercurio-Pavel arderán cuando explote el Sol-Leonardo. El giro de la conversación hacia el final, con la renuncia de Puli al amor humano por el amor animal, clausura el futuro de este sistema: el nieto no tendrá descendencia.

Por último, la tercera secuencia media se inicia con la entrada de Pavel, quien se entera de que Leonardo irá con Paula a la reunión. Puli es mandado a jugar con la tortuga y Edurne revela la verdadera intención de que haya organizado la cena de Navidad: contarle un secreto a su padre.

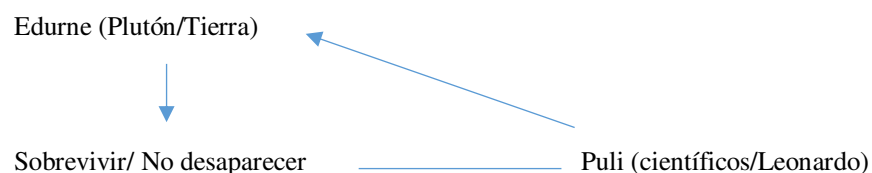
Análisis actancial



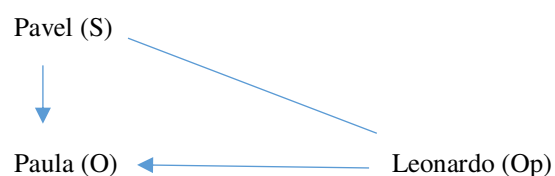
²⁹¹ Se trata de un apellido solariego que parece indicar la procedencia terrateniente del linaje.

²⁹² Este procedimiento no es nuevo, ya en *Efímero*, la protagonista se llama Lunar.

En esta macrosecuencia, podemos distinguir un clásico triángulo *activo* o *conflictual*, la identificación de Edurne con Plutón y la Tierra, la llevan a sentir como amenazas a su propia supervivencia la información que le suministra Puli. Sin embargo, son los que están detrás de las palabras del niño, los científicos que han denigrado a Plutón y proyectan el destino del Sol, figuras de autoridad como la paterna, los verdaderos enemigos existenciales de Edurne. En ese sentido, estamos ante un *oponente del sujeto*, no de su deseo. Ni los científicos ni Puli quieren sobrevivir, de hecho este último ha renunciado a ello al rechazar el amor humano. En cambio, apuntan directamente en contra de la continuidad del reconocimiento/existencia del sujeto, lo que refuerza una vez más la precariedad de su condición.



La aparición de Pavel va a mostrarnos otro tipo de triángulo conflictual, pero en este caso más coyuntural, porque se trata de una *rivalidad* nacida de que sujeto y oponente desean al mismo objeto. Sin embargo, si extrapolamos las consecuencias de esta rivalidad, no es difícil ver como posibilidad un deseo más profundo en Pavel: la muerte del padre.



Al tener, en definitiva, tanto Edurne como Pavel al mismo oponente, se convierten ambos en ayudantes del otro. Así, se configura la posición básica de los tres protagonistas de la obra: Edurne como sujeto de un deseo existencial y como ayudante de Pavel (ella ha invitado a Paula); Pavel como sujeto de un deseo amoroso y como ayudante de Edurne (él sabe cuál es el secreto de su hermana); y Leonardo como sujeto de un deseo todavía desconocido, pero como principal oponente de sus dos hijos.

3.6.2.2. Segunda macrosecuencia: (re)encuentros

La segunda macrosecuencia de la obra, primera del *texto-acción*, está estructurada de la siguiente manera:

2. Segunda macrosecuencia: (pp. 32-41)

2.1. Secuencia media 1 (pp. 32-35)

→ LEONARDO / → PAULA / EDURNE / PAVEL

Microsecuencias:

- Saludo a los recién llegados / → PULI
- Sorpresa de PULI ante el estado del abuelo y el reconocimiento de PAULA
- Alabanzas de PAULA sobre las habilidades culinarias de EDURNE

1ra. colisión:

PAVEL a LEONARDO: “Justo antes de que me quitarás la novia” (p. 35)

2.2. Secuencia media 2 (pp. 35-38)

LEONARDO / EDURNE / PAVEL / PAULA / PULI →

Microsecuencias:

- Justificación de LEONARDO: el amor
- Indagación de LEONARDO sobre el estado de EDURNE / PAULA →

1ra. revelación de EDURNE a LEONARDO: “Estoy embarazada” (p. 38)

2.3. Secuencia media 3 (pp. 38-41)

LEONARDO / EDURNE / PAVEL

Microsecuencias:

- Reclamos de LEONARDO y defensa (de la maternidad) de EDURNE
- Solicitud de EDURNE: adelanto de la herencia

2ra. colisión:

LEONARDO a EDURNE: “¿Quieres criar a un loco, como te volvió loca a ti tu madre?” (p. 40)

Reacciones: PAVEL: Insulto / EDURNE: Recuerdo sobre el abuelo

Este segmento está subdividido en tres partes. En la primera secuencia media, la entrada en escena de Leonardo quiebra la frágil estabilidad que notamos en el preámbulo. Aquí se produce un *doble reencuentro*. Por un lado, Edurne sale a recibir a su padre, no sin antes arreglarse el cabello; porque quiere generar una buena impresión en él. Sin embargo, es Leonardo quien sorprende a todos por su condición disminuida, ya que entra en una silla de ruedas empujada por Paula. Esto impresiona a Edurne y Pavel. Con ello, queda sellado el primer reencuentro: el trío nuclear de la obra, la cabeza

de la familia *real* Del Solar y sus dos hijos²⁹³. Por otro lado, el otro gran reencuentro ocurre entre los miembros de la familia *virtual* conformada por Pavel, Paula y Puli. Su identidad como grupo está reforzada en los propios nombres de los personajes. Así, los tres comienzan con ‘p’²⁹⁴, incluyen una ‘l’²⁹⁵ y son bisílabos²⁹⁶. De hecho, el nombre de Paula reúne en la primera sílaba (Pau-) las vocales que se unen a la consonante ‘p’ en los nombres de padre (Pa-) e hijo (Pu-). En este punto, el conflicto dramático secundario (el triángulo amoroso) genera una *primera colisión* –como la hemos denominado– entre Pavel y Leonardo. Como una medida preventiva, Edurne decide mandar a Puli con la tortuga, lo que deja solo a los contextos semánticos en tensión como participantes del diálogo.

La segunda secuencia media se inicia con la justificación de Leonardo, pero sin desarrollarla, y la revelación del propósito de la reunión por parte de los sujetos con mayor intensidad de la obra: tanto él como Edurne quieren contarse, el uno al otro, una *verdad*. Edurne, en calidad de anfitriona, comienza con este juego de revelaciones, pero espera la salida de Paula para hacerlo. Así, en el momento en el que se cierra esta sección, quedan solo los tres contextos semánticos protagónicos, el núcleo de la familia Del Solar: Leonardo y sus dos hijos.

La última secuencia media presenta uno de los conflictos terciarios (el embarazo de Edurne). En el contexto semántico de Leonardo, Edurne está incapacitada para ser madre por sus antecedentes clínicos; en cambio, en el de Edurne –y de Pavel como oponente de su padre–, es justamente su inestabilidad emocional la que puede curarse con la maternidad. Sin embargo, para cumplir con su deseo, Edurne necesita “un adelanto de la herencia”, lo que indica su dependencia del padre. La oposición de Leonardo desencadenará una segunda colisión; la cual generará dos reacciones distintas: una violenta de Pavel y otra más distanciada de Edurne. El recuerdo sobre el abuelo,

²⁹³ Como hemos señalado en repetidas ocasiones, existe un componente clásico en esta estructura, común en gran parte de los dramas en general. Se trata del retorno del héroe al hogar. Muchos ciclos dramáticos se inician de la misma manera: la *Orestíada* de Esquilo o el ciclo tebano de Sófocles. En este caso, se trata de un funcionamiento *connotativo* del personaje.

²⁹⁴ El sonido oclusivo, sordo, de la decimoséptima letra del alfabeto español, por su punto de articulación (bilabial), connota algo contenido pero que emerge bruscamente.

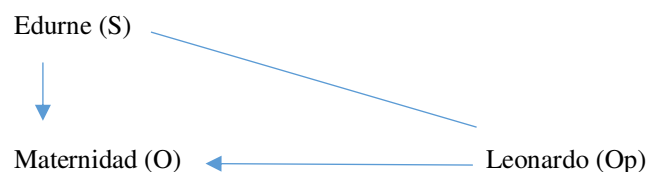
²⁹⁵ La duodécima letra del alfabeto español, cuyo sonido se describe fonéticamente como una consonante alveolar lateral, se produce al apoyar la punta de la lengua contra las encías y dejar pasar el aire por los lados de esa barrera, barrera que es la contención de la consonante anterior, de la ‘p’.

²⁹⁶ Una exageración absurda de este mecanismo ocurre en *Ruido*, ya que los personajes de la familia disfuncional se llaman Augusta (madre), Agustín (hijo) y Agustina (hija).

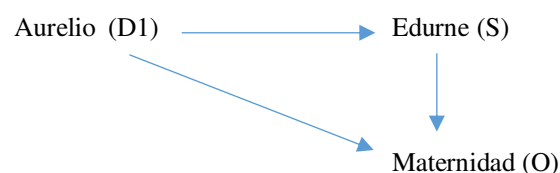
Aurelio, contado por Edurne, introduce la unidad semántica que será la responsable del verdadero y principal conflicto del drama: la interpretación del pasado familiar.

Análisis actancial

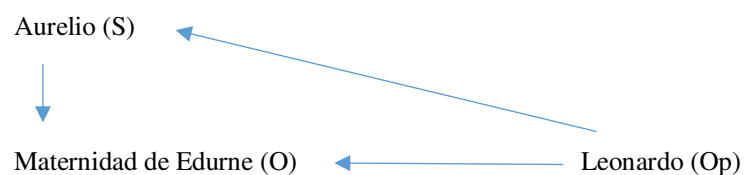
Estamos ante la transformación del triángulo activo que amenazaba la existencia de Edurne en uno de rivalidad, como el que opone a Pavel con su padre.



Pero también, la aparición de Aurelio en el discurso de la protagonista muestra la irrupción del destinador de su propia acción dramática:



Este *triángulo psicológico* nos muestra como posible destinador –actante que le encomienda la tarea– de Edurne a su abuelo. Así, el recuerdo infantil de la protagonista, lejos de apaciguar a Leonardo, lo exaspera más porque –como veremos más adelante– su deseo de ser madre se convierte, por desplazamiento, *en el deseo de Aurelio*, a quien Leonardo se opone existencialmente. Por esta razón, a partir de este momento, la maternidad de Edurne queda sancionada negativamente dos veces por su padre.



3.6.2.3. Tercera macrosecuencia: revelaciones

Este segmento sigue el siguiente desarrollo:

3. Tercera macrosecuencia (pp. 41-52)

3.1. Secuencia media 1 (pp. 41-42)

→ PAULA / LEONARDO / EDURNE → / PAVEL →

Microsecuencias:

- Consolación mutua de PAULA (mordida) y LEONARDO (hostilidad)

3.2. Secuencia media 2 (pp. 42-51)

→ EDURNE / → PAVEL / LEONARDO / PAULA

Tópicos:

1ra. revelación de LEONARDO: incapacidad para criar a EDURNE, monólogo sobre la paternidad (p. 43)

2da. revelación de EDURNE: tendrá mellizos / no va a terapia / PAVEL usa las sesiones

- Seudorrevelación (encubrimiento) de PAVEL: Puli cree que el abuelo es el perro (Méndez)
- Ironía de LEONARDO y justificación: es un hombre de Estado
- Reclamo de PAVEL y EDURNE por su falta de interés en PULI
- [Revelación metateatral sobre PULI: escribió una obra de teatro basada en LEONARDO]**
- Reposicionamiento de PAULA: quienes demandan atención son EDURNE y PAVEL
- Falso reconocimiento de LEONARDO: “Soy el peor papá y abuelo del mundo” (p. 51)

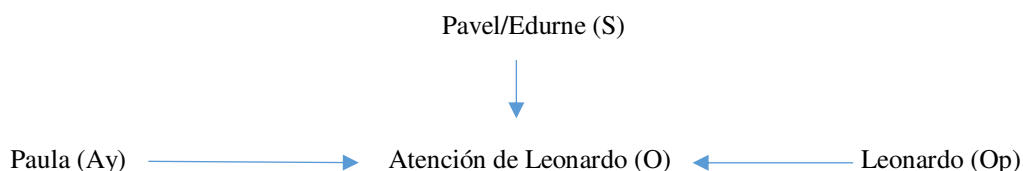
El retorno de Paula en el diálogo marca el inicio de esta macrosecuencia, en la que solo están adultos. La primera secuencia media es bastante corta, y solo participan Paula y Leonardo. Ella ha sido mordida por la mascota de Edurne, la tortuga, un objeto que representa metonímicamente a su dueña. De hecho, algo similar ha hecho la anfitriona con Leonardo, al compararlo implícitamente con Aurelio. Así, la pareja que con su llegada ha desestabilizado el equilibrio de la situación inicial ha sido “castigada” verbal y físicamente. Pero, además, en esta secuencia se nos recuerda que hay una revelación pendiente por parte de Leonardo, la cual le obliga a quedarse (“No puedo irme”).

Así, con el retorno al diálogo de Pavel y Edurne, Leonardo decide preparar el momento de su revelación principal con otra, la de su dificultad para manejar a Edurne desde pequeña. Esto es aprovechado por ella, quien trata de persuadir de nuevo a su padre respecto a la herencia; sin embargo, el monto elevado que pide desencadena una serie de develamientos que terminan poniendo en evidencia a Pavel. Al verse

descubierto, Pavel aprovecha la ausencia de su hijo y se oculta tras una mentira (una *seudorrevelación*) –que ya había contado antes a Edurne–: es Puli quien habla con el perro. Leonardo minimiza la situación con ironía (“Yo a ese perro siempre le vi cara conocida”). La respuesta de Pavel –y de Edurne– es un reclamo detrás del cual se oculta *su propio reclamo*: la falta de cariño que tiene Leonardo por su nieto. La que capta correctamente esta situación es Paula, quien se relocaliza como una observadora distanciada de la situación –representación en la diégesis del espectador ficcional– y puede darle un *mandato* a Leonardo: “No se pueden reconciliar sin hablar primero. Escúchalos”. Acorralado, Leonardo vuelve a utilizar el sarcasmo para no afrontar con seriedad la tarea que le ha encomendado su pareja: “Esta bien, ya los escuché. Soy un padre desastroso. Soy el peor papá y abuelo del mundo”.

Análisis actancial

Se establece una situación paradójica para Edurne y Pavel. Aunque ambos tienen como enemigo existencial y por rivalidad (maternidad, Paula) a Leonardo, al mismo tiempo, es en parte su objeto de deseo. Es decir, desean algo que solo les puede dar aquel que se opone a ellos. Este es un deseo no insatisfecho del pasado y que ya no buscan satisfacer en el presente, pero que, por eso, se transforma en reclamo.



Otra situación paradójica es la que desencadena el reposicionamiento actancial de Paula, quien pasa de convertirse en ayudante de Leonardo –al inicio de la macrosecuencia– a ayudante de Edurne y Pavel. Empero, lejos de ser tomada como una aliada, ambos hermanos notan su vulnerabilidad expuesta y renuncian a su ayuda. Al mismo tiempo, esta situación hace más difícil para Leonardo llevar a cabo su revelación principal, porque se da cuenta de que su próxima muerte no bastará para cumplir su propio deseo: el perdón de sus hijos.

Por último, en esta secuencia media se torna explícita la posición de Puli como representante en la acción de la voz del narrador/relator y de Leonardo como espectador ficcional de un acto de comunicación anterior, fallido, cuyo *dictum* y *modus* descubriremos más adelante en el drama:

Puli (D1) → Obra teatral → Leonardo (D2)

3.6.2.4. Cuarta macrosecuencia: incendios

La cuarta macrosecuencia de *El Sistema Solar*, tercera del texto-acción, sigue el siguiente patrón:

4. Cuarta macrosecuencia (pp. 51-60)

4.1. Secuencia media 1 (pp. 51-54)

→ PULI / EDURNE / LEONARDO / PAVEL / PAULA

Microsecuencias:

- Advertencia del PULI: la casa se “incendia” / EDURNE →

1er. fracaso de EDURNE: se quemó el pavo (p. 53) / → EDURNE

- Todos tratan de minimizar el hecho: piden pizza

4.2. Secuencia media 2 (pp. 54-58)

PULI / LEONARDO / PAULA → / EDURNE → / PAVEL →

Microsecuencias:

- PULI no habla con los animales
- PULI encara a LEONARDO sobre PAULA (pregunta fuerte): “¿Por qué has venido con ella?” (p. 56)

2da. revelación de LEONARDO: amor sincero hacia PAULA, discurso sobre el amor (p. 57)

- Replica de PULI: amor familiar por encima del amor de pareja (tribalismo)

4.3. Secuencia media 3 (pp. 58-60)

→ EDURNE / → PAVEL / PULI / LEONARDO

Microsecuencias:

1ra. integración: PAVEL, EDURNE y PULI cantan juntos / [PULI(?) →]

Interrupción: 3ra. revelación de LEONARDO: va a morir, discurso sobre la muerte (pp. 59-60) / → PAULA

- *Reacciones:* EDURNE: Cuento sobre Papá Noel (desilusión)
- Sarcasmo de LEONARDO

Esta macrosecuencia se inicia con la reincorporación del contexto semántico de Puli al diálogo y está formada por tres secuencias medias. En la primera, se produce el primer *fracaso* de Edurne –anticipado por un hecho inverosímil: que la tortuga corra en el patio–; lo que, indirectamente, la vuelve a invalidar como futura madre ante los ojos

de Leonardo (“Siempre pasa lo mismo: o se le pasa la sal, o le sale crudo, o se le quema algo”). Mientras el resto de personajes trata de consolarla inútilmente, el único que propone una solución es Puli (“Podemos pedir *pizza*”) con lo que contribuye a que la acción dramática no se quede estancada en torno a este incidente.

La segunda secuencia media se inicia con la confrontación de los contextos semánticos de abuelo y nieto. El malentendido propiciado por Pavel genera una microsecuencia no exenta de humor:

LEONARDO: [...] ¿Y el bisabuelo qué cuenta?
 PULI: ¿Qué bisabuelo?
 LEONARDO: El bisabuelo. (*En voz baja*) Méndez. //
 PULI: ¿Por qué dices que Méndez es el bisabuelo?
 LEONARDO: ¿No sabes que Méndez es el bisabuelo?
 PULI: No.
 LEONARDO: El bisabuelo se rencarnó en Méndez.
 PULI: ¿Mi papá te lo dijo?
 LEONARDO: (*Se hace el sorprendido*) ¿Tu papá también lo sabe? (Althaus 2013b: 55-56).

Este intercambio de réplicas fundamentará, luego, que Puli dude de la salud mental de toda su familia. A continuación, intenta irse, pero al ser retenido por Leonardo, le reclama el haber venido con Paula. Leonardo responde con su monólogo *sobre el amor*. Finalmente, la réplica de Puli es fulminante: “Yo tengo la obligación de cuidar a mi perro [a mi familia] por encima de todos los animales del mundo”²⁹⁷.

La última secuencia media corresponde a la primera *integración* de los contextos semánticos de los personajes, salvo los de Puli (ausente) y de Leonardo (resistente). La canción de Los Iracundos genera un momento de comunión²⁹⁸ que es interrumpido por Leonardo a quien le recuerda a la esposa que ha abandonado. De hecho, su monólogo *sobre la muerte* comienza con la revelación que ha estado posponiendo (“Me voy a morir”). Así, se muestra en toda su dimensión su destino trágico, aunque asumido con su habitual distanciamiento irónico: “Ni planeado hubiera salido mejor. No voy a tener que hacerte ningún adelanto de herencia, hija. Me voy a morir de los mismo que murió mi padre”. Por su parte, la reacción de Edurne es también característica; asimila el golpe distanciándose con un recuerdo sobre su padre –la Navidad en la que le quitó la ilusión–

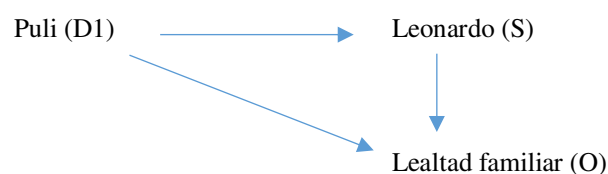
²⁹⁷ En este punto, Puli debe salir de escena, aunque el narrador/relator no lo consigne de esa manera y lo cuente entre los personajes que cantan de la secuencia media posterior (“Puli y Edurne cantan”). De lo contrario, no tendría sentido que, más adelante, Pavel le comunique que su abuelo está enfermo, como si no lo supiera.

²⁹⁸ La idea de la música como elemento que evita las colisiones de estos sujetos-planetas guarda ciertos ecos pitagóricos.

que posee una valoración inversa a lo contado sobre Aurelio. Una última respuesta sarcástica de Leonardo motiva la réplica infantil de Edurne (“Te odio”).

Análisis actancial

El punto más importante de esta macrosecuencia es la parte central que corresponde al diálogo entre Puli y Leonardo, porque se muestra el mandato implícito que le exige el nieto al abuelo a través del siguiente triángulo psicológico:



Sin embargo, Leonardo no lo acepta y coloca su bienestar por encima del de los demás. En ese sentido, la *muerte del Sol* (Leonardo) está justificada y se presenta como una consecuencia directa, como un castigo de su mal proceder.

3.6.2.5. Quinta macrosecuencia: órbitas

En este segmento, el cuarto del *texto-acción*, hay dos secuencias medias:

5. Quinta macrosecuencia (pp. 60-68)

5.1. Secuencia media 1 (pp. 60-63)

PAVEL / PAULA / EDURNE → / LEONARDO →

Microsecuencias:

1ra. revelación de PAULA: anuncia su matrimonio con LEONARDO a PAVEL (reclamo)

- Excusas de PAVEL: no estaba preparado

2da. integración: PAULA abraza a PAVEL / PAVEL →

Mirada del bisabuelo sobre PAULA

5.2. Secuencia media 2 (pp. 63-68)

→ PULI / PAULA

Microsecuencias:

- PULI habla sobre las cosas que le pasan a EDURNE
- PAULA se queja de la tortuga (de la hostilidad)

3ra. integración: PULI se atora con el panetón y PAULA lo “salva”

- PULI está preocupado por el extraño comportamiento de PAVEL

- PAULA lo tranquiliza

Este segmento tiene como centro de la acción el triángulo formado por la familia virtual de Pavel, Puli y Paula. El contexto semántico de esta última es el que es confrontado con los del padre y del hijo, respectivamente. Por eso, tanto Edurne como Leonardo están ausentes.

En la primera secuencia media, Pavel establece la comparación que habíamos adelantado entre Edurne y su mascota (“Ella es un poco como su tortuga: es muy frágil, pero si te descuidas, puede sacarte sangre”). La simultaneidad de los semas contrarios ‘fragilidad’/‘fiereza’ en Edurne ya había sido mencionada por Leonardo, lo que demuestra que la lectura del contexto semántico de este personaje es, en el fondo, compartida por padre e hijo y es la que tratan de transmitir a Paula. Sin embargo, lo más importante de esta secuencia es el *descubrimiento*, por parte de Pavel, de que la oposición para cumplir su deseo –retomar una relación con Paula– no afronta únicamente una oposición *externa* –la rivalidad con Leonardo– sino *interna*: ella quiere casarse, sin ningún interés económico de por medio, con el hombre moribundo. La razón que expone Paula es muy sencilla: Pavel renunció primero.

PAULA: Tú fuiste el que me dejó a mí. Yo estaba dispuesta a formar una familia contigo y con Puli. Te lo recuerdo, Pavel: tú fuiste el que dejó de quererme (Althaus 2013b: 61).

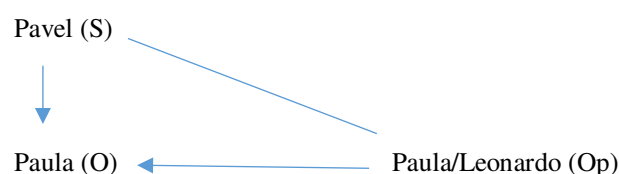
Sin embargo, es notorio que está mintiendo respecto a su “amor” –como lo declarará más adelante a Edurne– por Leonardo, ya que abraza a Pavel y llora, con lo que se *sobreentiende* que sigue teniendo sentimientos de afecto por el joven viudo. Todo bajo la atenta mirada del retrato de Aurelio (“No me mire así”, dice Paula).

La segunda secuencia media se inicia con el reemplazo de Pavel por Puli. Después de una conversación sobre cómo se vencen los alimentos en casa de su tía – otro signo de la precariedad del cronotopo dramático: la *descomposición*–, Puli le explica lo que está pasando en una microsecuencia sobre el eclipse que ya hemos comentado –en la sección sobre el discurso sobrentendido– y que tiene un doble destinatario: Paula, pero también el espectador implícito/sujeto enunciatario (D2). Inmediatamente después, pierde la capacidad de habla al atorarse con el panetón y es salvado por Paula, quien le cuenta que no fue la primera vez que le pasa algo así y que en aquella ocasión lo auxilió su difunta madre. Puli califica el hecho como “un milagro” y, movido por esto, manipula sutilmente a Paula para que haga lo mismo con su padre:

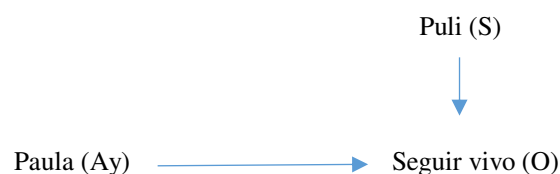
salvarlo de la locura/muerte (“Cree que el perro es el bisabuelo”). Paula, develada la mentira de Pavel, acepta la tarea (“Yo voy a hablar con Pavel”).

Análisis actancial

La revelación de su futuro matrimonio, convierte a Paula en oponente de Pavel, lo cual la coloca en una doble posición en el triángulo activo de rivalidad que tiene a este personaje como sujeto:



Así, Paula abandona su condición pasiva (objeto) y asume una activa (oponente) en el conflicto dramático. Sin embargo, sucesivamente, pasa a ocupar una posición actancial completamente contraria en el esquema de Puli:



Por un lado, condena al padre con su decisión; por el otro, rescata al hijo de la muerte. Se trata de un mecanismo de *compensación* que funciona como un contrapeso de dos acciones sucesivas. Así, en una macrosecuencia que la tiene como protagonista, Venus-Paula, el *amor de pareja* y el *amor de madre*, alrededor de la que orbitan padre, hijo y nieto –los tres hombres de la obra– entra en contacto (*integraciones 2 y 3*) con los dos últimos –abrazo a Pavel y llora en sus brazos, aprieta el pecho de Puli y hace que expectore el pedazo de panetón– para darles esperanza.

3.6.2.6. Sexta macrosecuencia: explosiones

La sexta macrosecuencia de la obra, la que tiene menos subsecuencias del *texto-acción*, está estructurada de la siguiente forma:

6. Sexta macrosecuencia (pp. 68-75)

6.1. Secuencia media 1 (pp. 68-75)

→ PAVEL / → LEONARDO / → EDURNE / PAULA / PULI

Microsecuencias:

- PULI se entera de la enfermedad de LEONARDO

4ta. integración: Los extremos de la cadena intergeneracional se tocan: PULI y LEONARDO (imagen del tren)

- Recuerdo de EDURNE: el dolor de la abuela
- Sarcasmo de LEONARDO

1ra. explosión de EDURNE: bota la mesa de centro (ruptura de la estabilidad precaria)

3ra. revelación de EDURNE: paseo por el Infierno (pp. 69-70)

- PAULA encara a EDURNE y pide compasión para LEONARDO

2da. explosión de EDURNE: esparce las cenizas del abuelo (medida de sutura)

- EDURNE le pide perdón a PULI y arregla la mesa
- Palabras de ánimo de PAVEL y LEONARDO

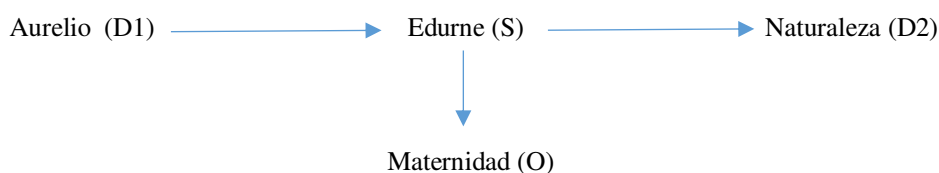
Su única secuencia media se caracteriza por ser la primera que congrega todos los contextos semánticos de los personajes en un segmento largo –las dos veces anteriores en las que había pasado esto había sido al inicio de la segunda (llegada de Paula y Leonardo) y cuarta (aviso del comportamiento extraño de la tortuga de Puli) macrosecuencia, pero por poco tiempo–. La primera microsecuencia gira en torno a la revelación de la enfermedad de Leonardo a Puli. Esto origina una cuarta integración, descrita de manera poética por el narrador/relator: “Todos se quedan mirando a Leonardo y a Puli un rato: abuelo y nieto sentados juntos y agarrados de la mano, como esperando el tren”.

La siguiente microsecuencia está acaparada por una dinámica ya conocida entre Edurne y Leonardo: relato de distanciamiento/reacción sarcástica. En este caso, el tópico gira en torno al duelo y viudez de la esposa de Aurelio. Mientras Edurne afirma que fue desconsolador ver el “dolor en su forma más violenta”; Leonardo dice su madre fue “la que más se divertía de toda la familia”. Nuevamente, son dos interpretaciones opuestas acerca del pasado. Sin embargo, esta vez, la reacción de Edurne es violenta. Entre sus dos explosiones, ella narra el episodio de su propia proceso autodestructivo (pasión) –que hemos transcrito unas páginas atrás–, el cual termina cuando escucha “una frase” (anunciación) y decide ser madre. La intervención de Edurne termina con una recriminación a su padre. Esto produce un nuevo cambio en la posición de Paula,

quien retorna a ser ayudante de Leonardo frente a sus dos hijos. La segunda explosión de Edurne termina por hacer que el cronotopo dramático quede invadido por la presencia –no solo simbólica sino física– de Aurelio, a través de sus cenizas. Después de otra reacción sarcástica de Leonardo (“Méndez debe de estar ladrando como loco”), Pavel le pregunta a su hermana por la frase que le permitió salir de “los círculos del infierno”, pero la respuesta queda aplazada por la llegada de la *pizza*.

Análisis actancial

Después de contar tres historias del pasado –una sobre Aurelio, otra sobre Leonardo y la última sobre su abuela–, Edurne inicia el caos del “sistema planetario” para contar una historia sobre sí misma. En este punto, muestra su propio deseo (la maternidad), pero, simultáneamente, revela la fuente del mismo (una frase) y su destinador (posiblemente, Aurelio). Así, queda confirmado el triángulo psicológico que esbozamos unos cuantos párrafos atrás:



Aurelio ordena a Edurne que desee ser madre para cumplir con la “naturaleza”. Oponerse a dicho mandato es una “locura”. Por lo tanto, Edurne –el caos– es responsable de la vida organizada –el cosmos–. Las cenizas de Aurelio son los restos de esa explosión, de ese *big bang* inicial del universo.

3.6.2.7. Séptima macrosecuencia: epifanía

Esta séptima macrosecuencia de *El Sistema Solar*, sexta del segundo momento, está conformada por las partes que detallamos a continuación:

7. Séptimo macrosecuencia (pp. 75-83)

7.1. Secuencia media 1 (pp. 75-78)

→ REPARTIDOR → / LEONARDO / PAULA / EDURNE / PAVEL / PULI

Microsecuencias:

- Llegada de la pizza (cenizas: canibalismo)
- **Monólogo sobre la familia de PAULA / PULI** →
- Complicidad entre PAVEL y PAULA

- Recuerdo infantil (“falso”) de EDURNE sobre PAVEL
- **EDURNE (pregunta fuerte): “¿Ustedes sabían que ahora el Sistema Solar tiene ocho planetas?” (p. 78)**
- PAULA expulsa a LEONARDO con PULI / LEONARDO →

7.2. Secuencia media 2 (pp. 78-81)

EDURNE / PAULA / PAVEL

Microsecuencias:

- Envidia de EDURNE hacia PAULA
- **Remordimientos de PAVEL (pregunta fuerte): “¿Si te pidiera que lo dejes y que vuelvas conmigo para casarnos, aceptarías?” (p. 80)**
- PAULA encara a PAVEL sobre PULI: lo trata como Julieta (esposa muerta)
- Defensa de PAVEL a cargo de EDURNE: padre soltero

7.3. Secuencia media 3 (pp. 81-83)

→ PULI / → LEONARDO / EDURNE / PAULA / PAVEL

Microsecuencias:

- Plan de viaje familiar de LEONARDO y PULI
- Objeciones de EDURNE y PAVEL
- **1ra. epifanía: (AURELIO →) LEONARDO → EDURNE: “Deja una bandera en la Luna, Leonardo. Antes de morir, deja una bandera en la Luna” (p. 83) / EDURNE → (desmayo)**

La primera secuencia media se inicia con la llegada del repartidor, mecanismo humorístico –estornuda por la cenizas– que alivia las tensiones de la secuencia anterior. Sin embargo, su punto central es el *discurso sobre la familia* de Paula, mientras ocurre una escena de *canibalismo inverso*: los Del Solar y su invitada comen la pizza en la que se asientan los restos del bisabuelo. Con ese discurso, Paula se reposiciona como destinataria en el esquema actancial de la obra: es el personaje que encarna a nivel de la diégesis al espectador del relato, de las colisiones y agrupaciones de los planetas. Edurne parece notar esa distancia y la trata con hostilidad –como lo haría con el lector textual– como la tortuga, más aún después de que coincide en una réplica con Pavel.

La segunda secuencia media tiene como protagonistas a Paula, Edurne y Pavel: los jóvenes adultos/los planetas interiores, aquellos que está directamente bajo la influencia de Leonardo/el Sol. Edurne reincide en el tema del matrimonio por interés y

Pavel en que abandone a su padre y se quede con él. El reclamo de Edurne la ubica como oponente directa de Paula, a quien cuando conoció quería imitar, pero que ahora llama “un diamante falso”. Paula les miente a los dos al decir que ama a Leonardo y cumple con lo encomendado por Puli: encara a Pavel sobre su actitud y le muestra el peligroso camino que está siguiendo al repetir la historia de Leonardo y él (“Puli es un niño y necesita que tú seas su papá. Le estás pidiendo demasiado. Lo mismo que hizo tu papá contigo”).

La última secuencia media vuelve a reunir a toda la familia para que se produzca una epifanía que tiene como eje central a Edurne y a Leonardo.

EDURNE: ¿Y si te habla esa tortuga mientras estás nadando en el mar? ¿Qué te diría una tortuga gigante antes de que mueras, papá?

Pausa. Todos miran a Leonardo.

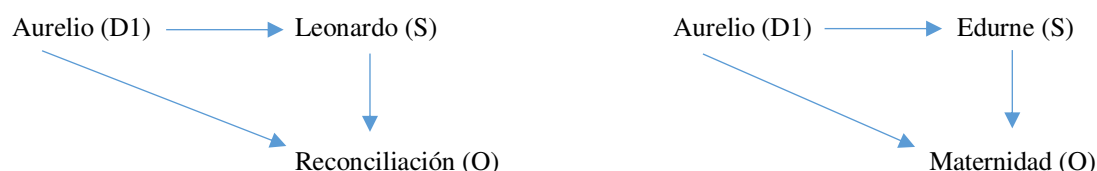
LEONARDO: “Deja una bandera en la Luna, Leonardo”. “Antes de morir, deja una bandera en la Luna”.

Edurne mira unos segundos a su papá, atónita. Luego se desmaya. (Althaus 2013b: 83).

Mientras Pavel imagina que habla con Méndez debido a su soledad; Edurne y Leonardo si han escuchado una *voz* del pasado que los ha conminado a hacer algo. Se trata de la voz de Dios, del destinador de toda la obra, esa voz que a veces habla a través de Puli. Se trata de Aurelio, del autor.

Análisis actancial

Como hemos adelantado, en parte, desde la descripción de la última secuencia media, aquí se revela al verdadero destinador de la obra: Aurelio. No solo nos mueven razones estructurales (intraestéticas) para marcar que es él quien ha instaurado el deseo de la maternidad/perpetuación y de la reconciliación/lealtad en Edurne y Leonardo, respectivamente, sino otras de índole contextual (extraestéticas).



El primer aterrizaje del hombre en la Luna se produjo en julio de 1969²⁹⁹. Un mes antes³⁰⁰, se había dado inicio al proceso de la Reforma Agraria en el Perú, lo que significó la transformación completa del mundo de Aurelio del Solar. Por eso, el hecho de que sea él quien le aconseje a *su pequeño hijo Leonardo* que ponga “una bandera en la Luna”, es decir, que haga algo significativo con su vida, no es casual.

3.6.2.8. Octava macrosecuencia: dones

Este segmento sigue la siguiente disposición:

8. Octava macrosecuencia (pp. 83-90)

8.1. Secuencia media 1 (pp. 83-86)

→ EDURNE / LEONARDO / PAULA / PAVEL / PULI

Microsecuencias:

- Auxilio y preocupación por EDURNE / PAULA → / LEONARDO →

5ta. integración: PAVEL, PULI y EDURNE se juntan a cantar y → PAULA se integra

Interrupción: Entrega *vertical* de regalos: Escena de Papá Noel (→ LEONARDO)

- Desconcierto de todos, excepto de PAULA: revelan que piensa de cada uno
- Ruptura de la ilusión: PULI no cree en Papá Noel / LEONARDO → (desmayo) / PAULA →

8.2. Secuencia media 2 (pp. 86-90)

EDURNE / PAVEL / PULI

Microsecuencias:

Intercambio *horizontal* de regalos: 1. PAVEL → PULI / 2. EDURNE → PULI

2do. fracaso de EDURNE: le regala el mismo libro que PAVEL a PULI (p. 87)

- PAVEL platean una solución: cambiarlo

3. EDURNE → PAVEL / PAVEL → EDURNE (no hay regalo) / 4. PULI → EDURNE: Plutón (vela blanca)

²⁹⁹ La misión Apolo 11, encabezada por los astronautas Neil Armstrong, Edwin Aldrin y Michael Collins, completó el primer descenso lunar el 20 de julio de 1969.

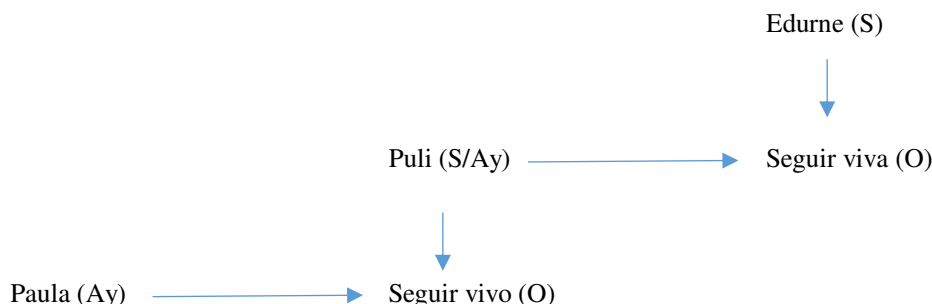
³⁰⁰ El 24 de junio de 1969, se aprobó el Decreto Ley N° 17716.

6ta. integración: PAVEL, PULI y EDURNE se juntan continuar cantando

Se trata de dos secuencias medias cuya función es expresar las relaciones verticales (de dominación y subordinación) y horizontales (de empatía y equidad) entre los distintos contextos semánticos. Los regalos, repartidos a la medianoche (“Ya son las doce!”, dice Paula), nos muestran dos dinámicas distintas: el paternalismo autoritario de Leonardo y la reciprocidad democrática de sus hijos y nieto. Como ya mencionamos al comentar los objetos en el apartado del espacio dramático, los regalos de Leonardo revelan una lectura impuesta de cada uno de los demás contextos semánticos, un mandato, un *deber-ser*. En oposición a esta visión superficial y estereotipada, falsa como a existencia de Papá Noel; se produce una verdadera interpenetración de los contextos de Edurne, Pavel y Puli, lo que, justamente, nos devuelve al clima de estabilidad (precaria) del inicio de la obra. Por eso, esta macrosecuencia se inicia y termina con dos procesos de integración –interrumpido el primero, otra vez, por Leonardo–, lo cual demuestra esa “natural” tendencia de los contextos semánticos a formar un todo armónico, solo cuanto están libres de la mirada castradora del padre –aquí, otro fracaso de Edurne es rápidamente dejado de lado–, y en el que la música hace presente a la madre abandonada y la voz, el canto, los une sobrepasando sus propias disonancias.

Análisis actancial

Hacia el final de la segunda secuencia media, se retorna al *leitmotiv* del discurso dramático: la metáfora astronómica. En este punto, sabemos que quien la instaura es Aurelio y quien la retrotrae, como una especie de consciencia autoral representada o relatada, es Puli, en su rol de relator fuertemente marcado. No en vano, el niño le entrega a su tía una caja con “una vela blanca y redonda” como la Luna, pero que al mismo tiempo nombra “Plutón”. Edurne comprende el significado connotativo del objeto, símbolo de la esperanza y de la luz, y lo agradece. Con ello, Puli abandona el discurso cientificista del inicio de la obra y se desplaza de la casilla de oponente existencial a la de ayudante de Edurne. No obstante, amparándonos en el *principio de reversibilidad* –propuesto por Ubersfeld como otra característica exclusiva de los textos dramáticos– podemos afirmar que existe un *desdoblamiento* de la función actancial cumplida por Puli, el cual asegura con ese gesto la existencia de Edurne (Ay) como Paula validó/salvó la suya (S).



Estas relaciones encadenadas aumentan la cohesión dramática de la obra y generan una suerte de *cadena de favores* que permitirán la resolución del conflicto en el desenlace.

3.6.2.9. Novena macrosecuencia: tragedia

La última macrosecuencia del *texto-acción* está formada de la siguiente manera:

9. Novena macrosecuencia (pp. 90-98)

9.1. Secuencia media 1 (pp. 90-93)

→ PAULA / → LEONARDO / EDURNE / PAVEL / PULI

Microsecuencias:

- Discusión sobre la paternidad de los hijos de EDURNE

Replicas fuertes: “¿Y para que quieren un padre?” (EDURNE) / “¡Todos los niños necesitan un padre!” (PAVEL) (p. 92) → Invalidación de LEONARDO

Respuesta airada de LEONARDO: “¡Pero qué clase de monstruos irresponsables he criado!” (p. 92)

- PAVEL: Devela el carácter trágico (género) de la obra/vida

9.2. Secuencia media 2 (pp. 93-96)

LEONARDO / PAULA / EDURNE / PAVEL / PULI

Microsecuencias:

4ta. revelación de EDURNE: se ha inseminado artíficamente

Revelación inintencionada de LEONARDO: PAULA es estéril

- Los hombres descartan a EDURNE

Revelación incestuosa de PAVEL: “Si no fueras mi hermana, a mí me gustarías” (p. 96)

Replica incestuosa: EDURNE está enamorada del abuelo

9.3. Secuencia media 3 (pp. 96-98)

LEONARDO / EDURNE / PAULA / PAVEL / PULI

Microsecuencias:

4ra. revelación de LEONARDO: el desafecto de su padre (pp. 96) / PULI se resiste a salir

- PAVEL confirma el fracaso del abuelo (depresivo y alcohólico): caída del mito
- EDURNE sentencia a PAVEL y LEONARDO como iguales
- Resistencia de EDURNE: cuento del monstruo (paso del mito intergeneracional a PULI)

2 da. revelación de PAULA: es un “rama cortada”, sin familia (p.98)

Como en la sexta macrosecuencia, esta vuelve a reunir a todos los contextos semánticos de la obra. Ese hecho le otorga un ritmo más vertiginoso, aunado a que hemos encontrado tres secuencias medias en el texto. Decidimos llamar a este segmento “tragedia”, porque en la primera secuencia media, Pavel revela el género de la obra que estamos leyendo: se trata de una de esas tragedias *de la vida cotidiana* como las proponía Maeterlinck. Pavel se recoloca como oponente de la maternidad de Edurne, en tanto esta sea sin ayuda de una pareja. Sin embargo, aunque eso podría hacernos suponer que comulga con Leonardo, en realidad, usa este argumento para descalificar al *padre ausente* de su niñez.

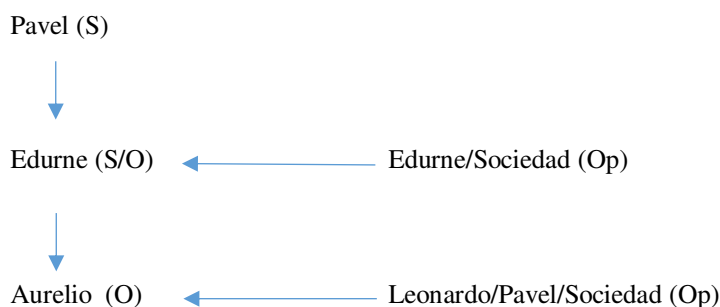
La segunda secuencia media tiene dos microsecuencias importantes. Una encadena i) la inseminación artificial de Edurne, ii) la revelación de la esterilidad de Paula por parte de Leonardo y iii) el retorno de la idea de que ella busca quedarse con la herencia de su padre a través del embarazo. La otra microsecuencia gira en torno al incesto: i) de Pavel a Edurne (“Si no fueras mi hermana, a mí me gustarías”) y ii) de Edurne a Aurelio (“Si hubiera encontrado a un hombre como el abuelo, le hubiera pedido un hijo”). El hecho de que ambos enunciados estén en pretérito subjuntivo y se inician con un condicional (‘si’), lo que muestra un rasgo de *arrepentimiento*, basado en una situación hipotética (irreal). Así, Pavel se casó con Julieta porque no podía hacerlo con su hermana y Edurne se embarazó artificialmente porque no podía hacerlo de su abuelo muerto.

Por eso, la tercera secuencia media tiene como objetivo romper estas *fantasías imaginarias*. Si la primera ya había sido descartada por la misma Edurne —ella prefiere al abuelo que al hermano—, la segunda intenta ser socavada por Leonardo y por Pavel:

Aurelio murió como un alcohólico inútil. Esto puede ser interpretado como una venganza ante el rechazo de Edurne, quien prefiere al fantasma idealizado de su abuelo como modelo de masculinidad antes que a su hermano castrado y a su padre autoritario. La reacción de Edurne ante los ataques vuelve a ser característica: el distanciamiento a través de un relato de la infancia (el *cuento de los monstruos*) dicho a Puli. La última microsecuencia, la revelación del motivo por el que Paula ha decidido casarse con Leonardo, muestra que ella sufre de un vacío similar: su propia existencia está amenazada por la orfandad y la esterilidad; con lo que descarta que su elección de Leonardo dependa del amor. Pero, si para Edurne la naturaleza, el *fātum* –de hecho ella es muy fértil, tiene mellizos–, cumple la función de destinataria de su maternidad; en Paula, es el verdadero oponente de que ella consiga el mismo objeto de deseo.

Análisis actancial

En la primera secuencia media, Edurne pasa de ser un objeto de deseo a un sujeto que se enfrenta al mismo tipo de oposición: las normas sociales. El representante de esas normas es Leonardo, la figura de autoridad, el Padre. Contra él, ella trata de instaurar el mundo de sus fantasías infantiles. La imaginación queda así libre de su dominio, pero a costa de enajenar al personaje central y su discurso.



Por otro lado, tanto Paula como Edurne compiten por el mismo objeto de deseo, lo que puede hacernos pensar en que quien perjudica a la otra no es Paula intentando quedarse con la herencia, sino Edurne teniendo mellizos, como si ella misma fuese la naturaleza y le hubiera arrebatado uno a Paula para tener dos.



Así, su “relación con el mundo” queda cortada. Paula es más inmaterial que Aurelio, porque sus descendientes están ahí, frente a ella, peleando. En cambio, ella –la “espectadora” por excelencia del drama–, después de muerta, desaparecerá³⁰¹.

3.6.2.10. Epílogo: una tregua precaria

La macrosecuencia final, que corresponde con el último momento de la obra –el *punto de llegada*–, posee tres secuencias medias:

10. Décima secuencia (pp. 98-102)

10.1. Secuencia media 1 (pp. 98-100)

EDURNE / LEONARDO / PAVEL / PAULA / PULI

Microsecuencias:

3er. fracaso de EDURNE: decapitación del Niño Jesús (p. 99). LEONARDO le dice que debe pegarlo / LEONARDO → / EDURNE → / PULI →

- Prueba de pegamentos

10.2. Secuencia media 2 (pp. 100-101)

PAVEL / PAULA

Microsecuencias:

- **Declaración de amor de PAVEL a PAULA: Rechazo de PAULA / → PULI**
Única explosión de PULI: Pizza contra el bisabuelo y derribo del árbol de Navidad

PAVEL contiene a PULI

10.3. Secuencia media 3 (pp. 101-102)

→ LEONARDO / → EDURNE / PAVEL / PULI / PAULA

Microsecuencias:

- Reparación del Niño Jesús / PAULA →
7ma. integración: Reconciliación de PAVEL y PULI (con Méndez/bisabuelo)
- Leonardo le cuenta a PULI que fue PAVEL quien lo salvó de niño / → PAULA
- PAULA advierte que la tortuga habla: “Pon una bandera en la Luna” (p. 102)
PULI regala le entrega un regalo a LEONARDO: un dibujo del Sistema Solar

³⁰¹ Comparte, junto con los espectadores de las obras del teatro burgués, el “privilegio” de no influir en el cronotopo representado.

8va. integración: EDURNE enciende el equipo de música / LEONARDO se levanta de la silla de ruedas / Se ponen a bailar los dos

En esta macrosecuencia final están concentradas una gran cantidad de intervenciones del narrador/relator³⁰². Con ello, se torna un focalizador más del desenlace junto a los personajes. Debido a esto, el final corre el peligro de parecer desintegrado, menos cohesionado que el resto de la obra, lo que, hasta cierto punto, es cierto. Aquí, la causalidad realista se relaja, ya que el cierre apela a un recurso sofisticado: un elemento ambiguo, fantástico.

En la primera secuencia media, se produce la tercera caída de Edurne –después del pavo y la repetición del regalo de Puli–: la decapitación de la figura del Niño Jesús. Lejos de criticarla, Leonardo la ayuda a buscar algo con qué pegar la cabeza rota. Con ello, se reposiciona de oponente a ayudante de su hija. Puli los acompaña.

La segunda secuencia media pone en diálogo por, segunda vez, los contextos semánticos de Pavel y Paula. Sin embargo, a diferencia de la primera ocasión, Pavel sabe la verdadera motivación de su interlocutora. Por eso, insiste una vez más en desanimar a Paula de su compromiso, pero ella se niega. La razón es Pavel, no Paula: “Nuestras almas nunca se juntan. Nunca. Yo veo la tuya, pero la veo corriendo, siempre corriendo, hacia un lugar donde yo no estoy”. Así, el *lenguaje de la pasión* de Pavel se topa con el más sensato y moderado de Paula, quien le muestra la razón de su frustración y soledad: él no quiere realmente estar con ella porque no ha aprendido a comprometerse con alguien, no ha aprendido a ser un adulto. La explosión de Puli –el pedazo de *pizza* arrojado a su retrato– no es más que la impotencia del personaje/relator descargada contra la instancia enunciativa/destinador del discurso. A pesar de todo lo hecho, las cosas no cambiaron. Es, propiamente, una rebelión contra el destino impuesto, contra el final previsto por una instancia superior e inmisericorde.

La última secuencia media se inicia con la entrada de Leonardo y Edurne. Ambos han reparado la figura, símbolo de su reconciliación. A continuación, Paula sale porque escucha un ruido extraño en el patio. La siguiente microsecuencia, protagonizada por Pavel y Puli, también es signo de reconciliación:

³⁰² En poco más de cuatro páginas, se concentran 22 intervenciones, entre didascalias –como el “silencio” (n° 162) con el que se inicia la macrosecuencia– y acotaciones (n° 183) como la que cierra la obra.

PULI: Yo quiero mucho a Méndez.

PAVEL: Yo también, Puli. Yo también. No te preocupes (Althaus 2013b: 102).

Aquí, podemos notar como la misma unidad semántica tiene una resonancia distinta según cada contexto. Para Puli, Méndez es, metonímicamente, su padre, Pavel. Para Pavel, en cambio, el perro es Aurelio, a quien ya no puede echar la culpa de su situación actual, como tampoco a su padre, Leonardo. Finalmente, Leonardo sella este juego de identificaciones validando el amor de Puli hacia Pavel: fue él y no Julieta quien lo salvó de pequeño. La entrada de Paula introduce el elemento fantástico. La tortuga deja de ser una metáfora de Edurne y adquiere otra connotación paradigmática: es Aurelio. Así, quien habla a través de dicho animal es el bisabuelo muerto. Él valida la acción de Leonardo. La cadena queda completa. Leonardo ha puesto, al fin, “una bandera en la Luna”.

El Sistema Solar ha vuelto a girar en armonía, momentáneamente, por Navidad. Ese es el regalo que recibe Leonardo –único en toda la obra– a través del dibujo de Puli: la reconciliación, el perdón. Para no ir al infierno, para no desaparecer. Edurne prende el equipo de música, Leonardo se pone a bailar con ella, como lo haría con su esposa abandonada. Todos los planetas se quedan mirándolos.

Análisis actancial

La posición de Pavel puede ser graficada de la siguiente manera:



Así, no es su padre ni su ex novia quienes se oponen a su felicidad, sino él mismo. Su conflicto pasa de ser externo a interno. Su drama es psicológico, no social.

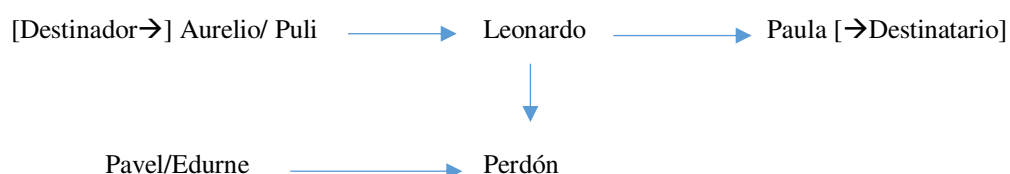
Respecto a Puli, se puede decir lo mismo. Su madurez impostada se desarma cuando descubre, con impotencia, que el estado de las cosas sigue igual. Por ello, se libera del hechizo de la instancia enunciativa/destinador y vuelve a ser el hijo de su padre, un personaje. Podemos resumir esta operación y las siguientes de esta manera:

- Puli se libera de Aurelio, así acepta a Pavel.
- Pavel acepta a Aurelio, así perdona a Leonardo.

- Leonardo valida la acción del pasado de Pavel, así obtiene la aprobación de Aurelio.
- Aurelio valida a Leonardo, así recibe el regalo de Puli.

Con la última, Aurelio termina siendo incorporado como personaje de la diégesis, y abandona su posición como representación de la instancia enunciativa. Aurelio le regala ese dibujo a Leonardo por haber pisado la Luna, es decir, por haberse reconciliado con su familia. Lo que sigue es que baile con ella.

El esquema actancial final de la obra dramática sería el siguiente:

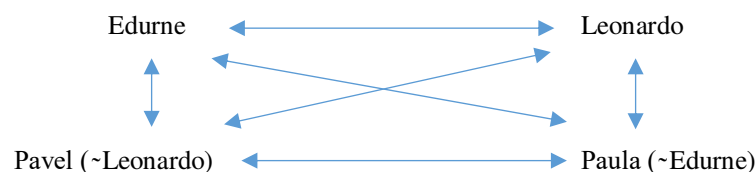


Ya no hay oponentes, ya no hay conflicto. Leonardo y Edurne han integrado sus contextos semánticos. Al fin se ha cumplido el designo de la canción: Leonardo ha regresado junto a su familia y está en el útero de Edurne, listo para volver a nacer.

3.7. Semántica fundamental de la acción

Terminaremos análisis del subnivel de la diégesis de *El Sistema Solar* con el estudio de la semántica fundamental. Para ello, utilizaremos otro instrumento del análisis greimasiano: el cuadrado semiótico.

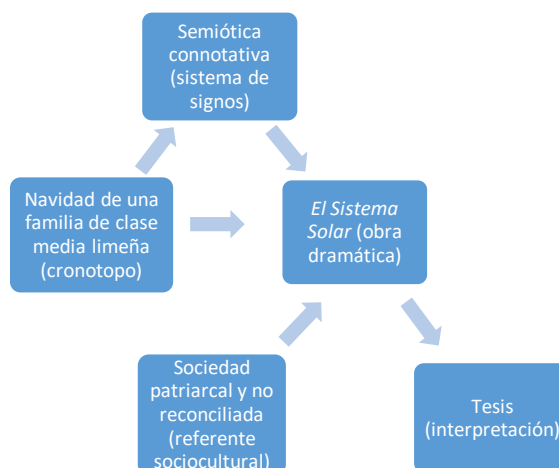
Si tomamos a los personajes como actores distintos y como sujetos portadores de un contexto semántico particular, podemos utilizarlos como unidades de sentido básicas. Así, la primera oposición binaria es la que establecen Edurne (mujer, hija) y Leonardo (hombre, padre): la *contrariedad*. El segundo par, Pavel y Paula, son los elementos en *contradicción*, respectivamente, de Leonardo y Edurne. De esta manera, Paula (estéril, serena) puede ser definida como una no-Edurne (fértil, emotiva) y Pavel (castrado, sano) como un no-Leonardo (autoritario, enfermo). Por último, Edurne y Pavel mantienen una relación de *complementariedad* como, a su vez, lo hacen Leonardo y Paula. El único contexto que queda fuera en esta disposición es el de Puli-Aurelio. La razón de ello es se trata del sujeto que busca, a lo largo de la obra, la transformación de esta disposición inicial.



El lado izquierdo del cuadrado es –como lo ha señalado la propia dramaturga– el de los traicionados; mientras que el derecho es el de los traidores. Se trata, por lo tanto, de la oposición entre lo pasivo y lo activo, entre lo subordinado y lo dominante. A su vez, el lado superior del cuadrado representa los conflictos intergeneracionales, por lo que la pugna es sobre el pasado (la figura de Aurelio); mientras que el inferior nos muestra los conflictos intrageneracionales –un remante del ciclo de la juventud en la obra de nuestra dramaturga– que tienen como centro de discusión el presente y el futuro (el matrimonio de Paula y Leonardo).

3.8. Función comunicativa de la obra

Las implicaciones desprendidas del cuadrado semiótico, construido a partir de nuestra lectura de *El Sistema Solar*, trascienden el nivel enuncivo (texto) y alcanzan el nivel enunciativo (discurso). Solo a partir del análisis estructural de lo enunciado (significado), podemos plantear una hipótesis sobre la intencionalidad de la enunciación (sentido). Así, siguiendo las ideas de Peirce-Mukařovský-Eco sobre la función comunicativa de los signos, podemos aventurarnos a interpretar la obra literaria como un signo triádico, tal y como planteamos en el Capítulo I de esta tesis:



El Sistema Solar se convierte en una alegoría de una sociedad, la nuestra, autoritaria y clientelista, en la que todavía los distintos actores no se han emancipado de esa visión patriarcal del Estado. Sabemos que sostener esta conexión implicaría una investigación complementaria a la que hemos llevado a cabo, pero al menos querríamos esbozarla en sus líneas generales. Como sostiene Castro Urioste, desde el siglo XIX, la familia ha sido una alegoría de la nación y su representación ha servido para mostrar una imagen (crítica) de un sector de la sociedad –en nuestro caso, la clase media limeña– respecto a la misma o para proyectar sus deseos y aspiraciones. Por eso, algo que nos llena de esperanza en obras como *El Sistema Solar* es que ese padre castrador ha empezado a aparecer en el drama, como indica Ángeles, para ser interpelado y, si es posible y necesario, perdonado.

Así, podemos cerrar este capítulo afirmando que, aunque existen un número reducido de unidades –personajes, actores, espacios y tiempos– en juego en *El Sistema Solar*, estas han sido dispuestas de tal manera que sintetizan una gran variedad de relaciones polisémicas. La eficacia estructural de la obra de Mariana de Althaus –y de gran parte de sus otros dramas– radica en esta economía de medios para lograr una amplitud de sentidos. La superación de estas oposiciones fundamentales es lo que busca resolver su *narrativización*, es decir, su desarrollo textual mediante los subniveles de la narración, el relato y la acción; desarrollo cuyo estudio ha motivado nuestra investigación.

CONCLUSIONES

1. La falta de una correcta distinción entre drama y teatro ha generado una serie de malentendidos que no han propiciado un correcto acercamiento al primero de ambos fenómenos. Así, se han seguido dos caminos poco productivos. Por un lado, se ha entendido a la obra dramática como un pre-texto de la obra teatral, es decir, ha sido confinada al papel de “partitura” del teatro, lo que le ha restado *autonomía poética*. Esta situación ha generado que se olvide el hecho de que el drama se caracteriza, justamente, por estar formado por un único sistema de signos o semiótica, el cual es el lenguaje verbal. De esta manera, las obras dramáticas han sido casi del todo ignoradas por los estudios literarios en nuestro país. Por otro lado, en los casos en los cuales fueron abordadas por la Academia, se ha obviado el hecho de que poseen una estructura particular, basada en el diálogo, lo que les confiere unas características distintas a los otros géneros literarios, como el lírico o el épico-narrativo, lo que obliga al investigador a adoptar marcos teóricos y metodológicos que puedan dar cuenta de su *especificidad literaria*.

El vacío en el estudio de los aspectos formales del drama nos ha llevado a plantear la posibilidad, a través de un trabajo de crítica literaria, de la constitución de un *estudio semiológico del drama* (Veltruský), distinta a la semiología literaria tradicional y a la teatral. Entender a la semiología como un campo en el que las investigaciones se adscriben, más que una disciplina con límites estrictos, nos ha facultado para incorporar una perspectiva descriptivo-funcionalista, centrada en el aspecto comunicativo del signo (Mukařovský).

2. La crítica periodística y académica que ha abordado el trabajo de Mariana de Althaus ha centrado su atención en sus obras teatrales, es decir, en su faceta como directora; más que en sus obras dramáticas, es decir, en tanto dramaturga. Esto se debe a que, por la misma dinámica de su generación, la autora ha escrito sus textos de ficción con el objetivo de estrenarlos lo más rápido posible, sin preocuparse por editarlos y publicarlos después. Así, sus textos se encuentran desperdigados en una gran cantidad de antologías o libros editados a partir de

concursos, lo que hace difícil conseguir reunir un corpus importante de los mismos para su clasificación y estudio. En ese sentido, *Dramas de familia* representa una afortunada excepción.

Respecto a las obras publicadas en dicho volumen, podemos resaltar que ha sido *Ruido* la que más atención ha obtenido de la crítica especializada. La razón es que se trata del drama que incorpora una mayor cantidad de elementos extraestéticos y, por lo tanto, resulta ser la que más dialoga con un contexto y una problemática claramente determinadas: la violencia política de los años ochenta. No obstante, esto ha propiciado que los acercamientos a esta “comedia absurda” ignoren el análisis inmanente para privilegiar enfoques trascendentes que muchas veces son arriesgados y no se amparan en evidencias textuales. Una situación similar se ha producido con los acercamientos tematólogicos o psicoanalíticos a las restantes obras de nuestra dramaturgia.

3. Nuestra investigación nos permite proponer que la obra dramática de Mariana de Althaus está inscrita en una tradición, la del drama moderno peruano – especialmente del escrito en Lima o por limeños–, que podemos rastrear a lo largo de un siglo. Así, hemos destacado que existen cuatro etapas bien diferenciadas en su desarrollo. En primer lugar, se encuentra el drama vanguardista de las décadas del veinte y treinta que tiene como principal representante a César Vallejo. En segundo lugar, está el drama de autor de los años cuarenta, cincuenta y sesenta que gozó de una gran acogida por parte del público y que buscó tratar los temas que preocupaban a una generación de intelectuales y críticos encabezada por Sebastián Salazar Bondy. En tercer lugar, podemos señalar la aparición de un drama creado colectivamente, a partir de la traducción de otros textos literarios o no literarios, y que estuvo activo, a través de grupos itinerantes como Yuyachkani, durante las décadas de los setenta y ochenta. Por último, se ha producido un retorno a la creación individual, como ocurre en el caso de la mayoría de las obras de Mariana de Althaus, desde la década de los noventa, aunque las formas colectivas de escritura siguen vigentes y coexisten con las mencionadas anteriormente.

Al mismo tiempo, hemos podido determinar que en esta cuarta etapa, a la que hemos denominado como *dramaturgia limeña del cambio de siglo*, existen tres

grupos generacionales. En el primero de ellos, destacan las figuras de César de María y Rafael Dumett. En el segundo, están un amplio número de autores entre los que podemos mencionar a Eduardo Adrianzén, Aldo Miyashiro, Gonzalo Rodríguez-Risco o nuestra dramaturga. Finalmente, en el tercero se encuentran dramaturgos con un futuro bastante prometedor como Daniel Amaru Silva.

4. Desde nuestra posición como investigadores-participantes del fenómeno estudiado, hemos podido leer varios de los dramas escritos y asistir a la puesta en escena de las últimas obras teatrales dirigidas por Mariana de Althaus. El análisis emprendido de las obras leídas y expectadas nos ha permitido identificar al menos dos grandes grupos. El primero está conformado por los dramas ficcionales; mientras que el segundo, por los guiones testimoniales. Nuestra atención se ha centrado en el primero de ambos grupos. Dentro del mismo, hemos distinguido tres “ciclos” diferentes: el de la juventud, el de la mujer y el de la familia. *El Sistema Solar*, obra que ha sido objeto de nuestro análisis más detallado, pertenece al último de ellos.

La obra en cuestión está anclada dentro de una tradición bastante heterogénea que parte, estilísticamente, del teatro naturalista de fines del siglo pasado como el de Strindberg –pero tamizado por los códigos del realismo psicológico pinteriano– y, temáticamente, de las reflexiones sobre la tragedia de la vida cotidiana de Maeterlinck. Asimismo, comulga con el desarrollo del drama local y su constante presentación de estructuras familiares en crisis. Si en un primer momento, la obra dramática de Mariana de Althaus parecía responder a la temática individualista de los noventa (ciclo de la juventud); luego, se ha decantado, a través de una paulatina transición (ciclo de la mujer), por una más social desde mediados de la primera década de este siglo (ciclo de la familia).

5. El análisis semiológico llevado a cabo, a partir de las herramientas propuestas por Ubersfeld, nos ha permitido comprobar que *El Sistema Solar* posee una serie de características, en tanto texto verbal, que desaparecen en su reelaboración teatral, por lo que podemos considerarlo un objeto estético autónomo y específico que cumple una función comunicativa distinta a la de la representación espectacular.

Como texto tabular, el eje predominante en una obra dramática es el paradigmático por encima del sintagmático. Así, iniciamos el análisis de la diégesis partiendo de los elementos articuladores como los personajes, los espacios –y objetos–, los tiempos y los discursos. El análisis de los personajes nos permitió encontrar su “genealogía” y demostrar como su presentación en el *dramatis personae* ya tiene una honda significación que se pierde de no leerse el drama. Asimismo, nuestro análisis del sistema actoral nos permitió comprobar que sus funciones no se repiten, por lo que la obra, a pesar del escaso número de personajes, mantiene una gran complejidad estructural. Nuestro análisis de los espacios nos permitió mostrar las diferencias entre los espacios manifiestos (actualizados o realizados) y los latentes (potenciales o virtuales). Además, mostramos de qué forma las transformaciones de la acción pueden ser representadas a través de metáforas espaciales. El estudio del tiempo dramático nos enseñó cómo los enunciados del narrador/relator –especialmente en el *incipit*– ubican al cronotopo dramático en un presente cargado de pasado y, simultáneamente, pudimos comprender cómo, aunque la fábula es bastante sencilla, el texto no nos parece tedioso debido a que está construido sobre un ritmo vertiginoso. Por último, la utilización del concepto de *contexto semántico* (Veltruský) nos ayudó a esclarecer, utilizando un texto concreto como *El Sistema Solar*, las particularidades del discurso dramático: emergencia de un sujeto central que cuyos enunciados pugnan por imponer, sobre el resto de personajes y el narrador mínimo, la primacía en la focalización del relato.

Para concluir, nos ocupamos de segmentar la obra a partir de macrosecuencias. Con ello, pudimos comprobar cómo se establecen las transformaciones de las estructuras semánticas profundas que determinamos, tomando a los personajes como unidades de significación, en el cuadrado semiótico propuesto al final de nuestra investigación.

6. Si tomamos en cuenta la estructura triádica que proponemos del signo literario, es posible, a partir del estudio de la dimensión inmanente (textual), acercarnos, después, a la dimensión trascendente (discursiva) de la obra. Es decir, pasar de la pregunta sobre qué significa lo enunciado a la indagación sobre qué sentido tiene la enunciación. Así, la doble articulación de conflictos intrageneracionales con los

intergeneracionales y la dicotomía entre un pasado autoritario y castrante con un presente y un futuro que aspira a la reconciliación y el establecimiento de relaciones más horizontales son claves de lectura que nos remiten al contexto político y social de las últimas décadas, y son preocupaciones que –reelaboradas por una intencionalidad artística– están presentes en *El Sistema Solar* de Mariana de Althaus.

RECOMENDACIONES

1. Se recomienda asociar los resultados de esta investigación a aquellas que han sido realizadas sobre obras de otros géneros (poesía, narrativa, testimonio), escritas en los últimos años, para encontrar los vínculos que puedan dar cuenta o no de una expresión global de nuestra literatura con el cambio de siglo.
2. Con el objetivo de familiarizar a los estudiantes con los textos producidos por los dramaturgos del último siglo, se recomienda la creación de un curso destinado a la investigación y difusión del drama peruano contemporáneo como parte del plan curricular de la Escuela de Literatura de la UNMSM.
3. Debido a los pocos trabajos existentes en este campo, se recomienda incorporarlo dentro de las líneas de investigación de la Escuela de Literatura, para que así se fomenten y apoyen futuros esfuerzos y que estos no sean producto de intereses aislados.
4. Es necesario contrastar las hipótesis y propuestas de esta tesis con las que pueden brindar otros investigadores (alumnos y docentes) que tienen interés por el mismo fenómeno, pero que manejan otros marcos teóricos y metodológicos distintos a la semiología. Asimismo, se debe profundizar en el uso de esta herramienta, ya que este trabajo es solo un primer paso, anclado todavía en su fase estructuralista, pero que no desconoce el valor de aportes más recientes.
5. Se recomienda la adquisición, por parte de la Biblioteca de la Facultad de Letras y CC.HH., de obras de dramaturgia peruana contemporánea, ya que la accesibilidad a las fuentes primarias es un elemento fundamental en toda investigación.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

- Althaus, M. de (s.f. a). *En el borde*. Lima: Página de los Dramaturgos Peruanos. Recuperado de <http://www.oocities.org/teatroperuano/borde.html>
- (s.f. b). *En esta obra nadie llora*. Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Recuperado de <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla/numero/pagina1/buscar/mariana%20de%20althaus---/>
- (2001). “Los charcos sucios de la ciudad”. En Roberto Ángeles (ed.). *Dramaturgia peruana II*. Lima: Latinoamericana, pp. 351-388.
- (2003). “Tres historias del mar”. *Muestra*, 4, 12, pp. 5-19.
- (2005a). *Los charcos sucios de la ciudad*. Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Recuperado de <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla/numero/pagina1/buscar/mariana%20de%20althaus---/>
- (2005b). *Tres historias del mar*. Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Recuperado de <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla/numero/pagina1/buscar/mariana%20de%20althaus---/>
- (2006). “Ruido”. En Roberto Ángeles (ed.). *Dramaturgia de la historia del Perú*. Lima: Tarea, pp. 313-356.
- [2006]. *La prisión de los ángeles. Una obra de teatro para la prevención de la trata de niños, niñas y adolescentes*. Lima: Organización Internacional para las Migraciones. Recuperado de <http://www.oimperu.org/docs/prision-angeles-guion.pdf>
- (2008a). “Efímero”. En *1er Concurso de Dramaturgia Peruana “Ponemos tu obra en escena”*. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica, pp. 107-169.
- (2008b). *El lenguaje de las sirenas* [Primera versión]. Iberescena. Recuperado de <http://www.iberescena.org/imagen2/file/el%20lenguaje%20de%20las%20sirenas%20-%20texto%20final.pdf>
- (2010a). *Efímero*. Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Recuperado de <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla/numero/pagina1/buscar/mariana%20de%20althaus---/>
- (2010b). *Ruido*. Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Recuperado de <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla/numero/pagina1/buscar/mariana%20de%20althaus---/>

- (2011). “Entonces Alicia cayó”. En *3er Concurso de Dramaturgia Peruana “Ponemos tu obra en escena”*. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica, pp. 19-108.
- (2013a). “Trucos para mirar en la oscuridad”. En Mariana de Althaus. *Dramas de familia*. Lima: Alfaguara, pp. 11-22.
- (2013b). “El Sistema Solar”. En Mariana de Althaus. *Dramas de familia*. Lima: Alfaguara, pp. 23-102.
- (2013c). “El lenguaje de las sirenas”. En Mariana de Althaus. *Dramas de familia*. Lima: Alfaguara, pp. 103-196.
- (2013d). “Ruido”. En Mariana de Althaus. *Dramas de familia*. Lima: Alfaguara, pp. 197-300.
- (2013e). *Entonces Alicia cayó*. Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Recuperado de <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla/numero/pagina1/buscar/mariana%20de%20althaus---/>
- (2015). “En el borde”. Roberto Ángeles y Carlos Galiano (ed.). *Dramaturgia de la juventud y la muerte*. (t. 1). Lima: Edición del autor, pp. 69-82.
- (2017). *La mujer espada*. Virginia Curet (ed.). Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Recuperado de <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla/numero/pagina1/buscar/mariana%20de%20althaus---/>

Secundaria

- Ángeles, R. (2000). “La identidad de la nueva dramaturgia peruana”. *Hueso húmero*, 37, diciembre, pp.
- Ángeles, R. & Castro, J. (Ed.) (1999). *Dramaturgia peruana*. Lima-Berkeley: Latinoamericana.
- Ángeles, R. (Ed.) (2001). *Dramaturgia peruana II*. Lima: Latinoamericana.
- (2006). *Dramaturgia de la historia del Perú*. Lima: Tarea.
- Ángeles, R. & Galiano, C. (Ed.) (2015). *Dramaturgia de la juventud y la muerte*. (t. 1-2). Lima: Edición del autor.
- Arenas, C. (2013). “Árbol genealógico de la familia De Althaus”. En Academia [web]. Recuperado de https://www.academia.edu/7696053/%C3%81rbol_geneal%C3%B3gico_de_la_familia_De_Althaus
- (2014a). “Entrevista a Mariana de Althaus: ‘Prefiero ver las obras más chicas, más íntimas, con textos potentes’” (11 de mayo). En El Trípode de Helena [blog]. Recuperado de <http://eltripodedehelena.blogspot.pe/2014/05/entrevista-mariana-de-althaus-prefiero.html>

- (2014b). "Teatralidad, dramaturgia y circuitos escénicos en la obra de Mariana de Althaus" (19 de noviembre). En VI Congreso Anual de Estudiantes de Literatura "Homenaje a Hildebrando Pérez Grande", Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Asociación Cultural Peruano Británica (2008). *1er Concurso de Dramaturgia Peruana "Ponemos tu obra en escena"*. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica.
- (2009). *2do Concurso de Dramaturgia Peruana "Ponemos tu obra en escena"*. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica.
- (2011). *3er Concurso de Dramaturgia Peruana "Ponemos tu obra en escena"*. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica.
- (2013). *4to Concurso de Dramaturgia Peruana "Ponemos tu obra en escena"*. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica.
- (2015). *5to Concurso de Dramaturgia Peruana "Ponemos tu obra en escena"*. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica.
- Benza, R. (2011). "Temas y personajes marginales en el teatro peruano contemporáneo". En ROSAS, Claudia (ed.). *Nosotros también somos peruanos. La marginación en el Perú. Siglo XVI a XXI*. Lima: Estudios Generales Letras-PUCP, pp. 405-432.
- (2013). "Una mirada al Perú: teatro peruano contemporáneo". *Anais do Simpósio da International Brecht Society*, (vol. 1). Recuperado de <https://www.ufgrs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/09/Una-mirada-al-Per%C3%BA-teatro-documental-contempor%C3%A1neo.pdf>
- Bushby, A. (2011). *Románticos y posmodernos. La dramaturgia peruana del cambio de siglo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Díaz, G. (1998). "Treinta años de dramaturgia en el Perú (1950-1980)". *Latin America Theatre Review*, 31, 2, pp. 173-188.
- El Comercio (2014). "Teatro en la Feria del Libro de Bogotá". El Comercio, miércoles 7 de mayo, p. C13.
- Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (2010). *Antología de dramaturgos de la ENSAD (1946-2010): 10 obras de teatro peruano* (2 t.). Lima: ENSAD.
- Espejo, K. (2012). "Es difícil que un teatro se anime a producir un guión peruano". *Gestión*, viernes 10 de febrero, p. 32.
- Farfán, G. (2007). "'Este es el país de las mil ideas y las mil historias'. Entrevista a Mariana de Althaus, dramaturga peruana". *Destiempos*, 2, 10, setiembre-octubre. Recuperado de http://www.destiempos.com/n10/gfarfan_n10.htm
- Guichot, E. (2014). "El lenguaje ruidoso: dramaturgia femenina contemporánea en el Perú". *Álabe*, 9, enero-junio, pp. 1-10. Recuperado de <http://revistaalabe.com/index/alabe/issue/view/10/showToc>
- Hanashiro, N. (2012). "Entre el orden y el caos: la paradoja de la posmodernidad en *Efímero* de Mariana de Althaus". Ponencia presentada al XVII Coloquio de Estudiantes de Literatura (10-13 de setiembre). Lima: Pontificia Universidad

- Católica del Perú. Recuperado de http://facultad.pucp.edu.pe/letras-ciencias-humanas/files/2012/10/NaeHanashiro_Entre-el-orden-y-el-desorden-la-paradoja-de-la-postmodernidad-en-Ef%C3%ADmero-de-Mariana-0.pdf
- Hernández, J. (1947). "Aspectos del teatro peruano". *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*, agosto, 9, pp. 77-91.
- La Hoz, D. (2013). "El teatro escrito de cambio de siglo: explosión, ausencias y rupturas". *Desde el Sur*, 5, 2, mayo-octubre, pp. 245-255.
- MEC (1996). "Puesta bonita, obra fea. A propósito de la obra de teatro de Mario Vargas Llosa". *Caretas*, 8 de agosto, 1426. Recuperado de <http://www2.caretas.pe/1426/cultural/cultural.htm>
- María, C. de (2005). *La aventura del buen formato. Farsa surrealista en un acto breve*. Lima: Inédito.
- (2008). "Una especie de prólogo". En *1er Concurso de Dramaturgia Peruana "Ponemos tu obra en escena"*. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica, pp. [7-10].
- Méndez, J. (2013). "Sobre vivir". *Velaverde*, lunes 28 de octubre, pp. 55.
- Mediavilla, P. (2015). "El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación". Tesis para optar el grado de doctor en Filología. Madrid: Universidad Complutense. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/40114/1/T38017.pdf>
- Ministerio de Cultura & Banco de la Nación (2015). *Nueva Dramaturgia Peruana 2014*. Lima: Ministerio de Cultura-Banco de la Nación.
- Morris, R. (1978). "Las tres últimas décadas del teatro peruano". *Texto crítico*, 4, 10, mayo-agosto, pp. 120-125.
- Perú 21 (2009). "Las hadas sí existen (aun para adultos)". *Perú 21*, miércoles 5 de agosto, p. 19.
- Sánchez, E. (2013) "Mariana de Althaus: 'El teatro es purificador y aterrador'". *El Comercio*, sábado 27 de abril. Recuperado de <http://elcomercio.pe/luces/arte/mariana-althaus-teatro-purificador-aterrador-noticia-1569313>
- Servat, A. (2014). "'Karamasov', de Mariana de Althaus". *El Comercio*, lunes 23 de junio. Recuperado de <http://elcomercio.pe/luces/teatro/karamazov-mariana-althaus-critica-teatro-noticia-1737850>
- Soberón, S. (2004). "Una nueva generación de autores teatrales". *Libros & Artes. Revista de Cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, octubre, p. 25.
- Teatro Nacional & Instituto Nacional de Cultura (1999). *Siete obras de dramaturgia peruana*. Lima: Teatro Nacional-Instituto Nacional de Cultura.
- Torres, N. (2010). *La escena paterna: Dramaturgia y psicoanálisis*. Lima: Universidad de Lima.
- (2013). "La participación de la madre en la inscripción del orden simbólico en algunos textos de dramaturgia limeña contemporánea". Tesis para optar el grado

- de doctor en Psicología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/4437>
- (2014). “Maternidad y poder en la dramaturgia limeña contemporánea”. *Persona*, 17, enero-diciembre, pp. 159-165.
- Unesco (1988). *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro latinoamericano y caribeño contemporáneo. Seminario Regional sobre Teatro Latinoamericano y Caribeño Contemporáneo*. Lima: Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD-Unesco.
- Ubersfeld, A. (1993 [1977]). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra-Universidad de Murcia. Trad. de Francisco Torres.
- Valenzuela, M. (2011). “Subalternidad y violencia política en el teatro peruano. El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales”. *Alteridades*, 21, 41, pp. 161-174.
- Vargas, C. (2015). “¿Autores o dramaturgos?: Escribir para el teatro peruano al inicio del milenio”. *Teatralidades*, 1, 1, pp. 27-42. Recuperado de <https://revistateatralidades.files.wordpress.com/2014/12/volumen-1-1-completo1.pdf>
- Velaochaga, L. (2012). *Teatro by Lourdes Velaochaga* (25 de mayo). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aqxEqghIfsU>
- Viaexpresa (2014). *¿Quieres estar conmigo?* [Programa teatral]. Lima: Viaexpresa-MALI.
- Viale, C. (2011). “La obra de teatro como arma de mujer en el tránsito del siglo XIX al XX”. Recuperado de <http://textos.pucp.edu.pe/pdf/1502.pdf>
- Villagómez, A. (2011). “Arguedas y el teatro peruano”. *Letras*, 82, 117, pp. 65-81.
- Wiener, G. (2013). “Lazos de sangre”. *Buensalvaje*, 5, mayo-junio, pp. 4-5.

Complementaria

- Albaladejo, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Alonso, A. (1998). “Prólogo a la edición española”. En Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza, pp. I-XXI.
- Alter, J. (1988). “Hacia una gramática teatral: signos primarios, signos naturales, significado”. *Dispositio*, 13, 33-35, pp. 51-70.
- Althaus, C. de (1872). *Obras poéticas de Clemente de Althaus (1852-1871)*. Lima: Imprenta del Universo.
- Álvarez, R. (2012). “Ancas y bisagras: Instancia metateatral del espectador en *Un misterio, una pasión* de Aldo Miyashiro”. Tesis para optar el título de licenciada en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica. Lima:

- Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/1567>
- Angulo, M. (2004). “De Moratín a Valle Inclán. Más de cien años de batalla teatral”. *Cuadernos dieciochistas*, 5, pp. 189-202. Recuperado de <http://revistas.usal.es/index.php/1576-7914/article/view/3843>
- Arenas, C. (2011a). “El imperio fraticidad: Reactualización de la macrometáfora nación-familia en *Kamikaze!* de César de María”. *Cultura Sur*, 3, 2, pp. 76-81.
- (2011b). “‘Actio in distans’: Humanismo, colonización, totalitarismo y Literatura comparada”. (21 de setiembre). En El Trípode de Helena [blog]. Recuperado de <http://eltripodedehelena.blogspot.pe/2011/09/actio-in-distans-humanismo-colonizacion.html>
- Aristóteles (1999). *Poética*. Madrid: Gredos. Edición trilingüe de Valentín García.
- Artaud, A. (1978 [1938]). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Auerbach, E. (1950 [1946]). *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- Bajtín, M. (1989 [1937-8]). “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela”. En Mijaíl Bajtín. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, pp. 237-409.
- (2000 [1979]). “Autor y héroe en la actividad estética”. En Tatiana Bubnova (comp.). *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. México D. F.: Taurus, pp. 27-138.
- (2003 [1929]). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. Trad. del ruso de Tatiana Bubnova.
- Barthes, R. (1971 [1965]). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón.
- (1977 [1966]). “Introducción al análisis estructural de los relatos”. En Silvia Nicolini (comp.). *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Trad. de Beatriz Dorriots.
- Bêlic, O. (2000). *Verso español y verso europeo: introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogota: Instituto Caro y Cuervo.
- Benveniste, E. (1999 [1974]). *Problemas de la lingüística general 2*. México D.F.: Siglo XXI.
- Bettetini, G. (1977 [1975]). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bobes, M^a del C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- (1988). *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid-Madrid: Aceña-La Avispa.
- (1997). “Introducción a la teoría del teatro”. En María del Carmen Bobes (comp.). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco, pp. 9-27.

- (2001). *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco Libros.
- (2004). "Teatro y Semiología". *Arbor*, 177, 699-700, pp. 497-508.
- Brecht, B. (2004 [1933-47]). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Brook, P. (1986 [1968]). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- (1999 [1993]). *La puerta abierta: Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba.
- Bühler, K. (1979 [1934]). *Teoría del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- Cassirer, E. (1971-6 [1923-9]) *Filosofía de las formas simbólicas*. (3 v.) México D.F.: Fondo de Cultura Económica. Trad. de Armando Morones.
- Castagnino, R. (1974). *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano*. Buenos Aires: Nova.
- Compère, G. (1993). "Maurice Maeterlinck, alegoría y símbolos". *Tramoya* (octubre-diciembre), 37, pp. 56-80.
- Cornejo, J. & Cornejo, A. (2000). *Literatura peruana. Siglo XVI a siglo XX*. Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"-Latinoamericana.
- Chiarella, M. (2013). "La suerte en la obra teatral de N. Yero: un elemento distintivo de la dramaturgia peruana frente a la dramaturgia latinoamericana representativa de inicios del siglo XX". Tesis para optar el título de licenciado en Artes escénicas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/5066>
- Chomsky, N. (1972 [1965]). *Lingüística cartesiana*. Madrid: Gredos.
- (1999 [1965]). *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- (2008). "Antonin Artaud, el actor hierofánico y el primer teatro de la crueldad". *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 2, 1, pp. 70-83.
- (2011). "El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): Época de oro, destotalización y subjetividad". *Stichomythia*, 11-12, pp. 71-80.
- (2016). "El teatro como acontecimiento. Nuevos aportes de la filosofía del teatro a la teoría y el análisis de las Artes Escénicas" (6 de octubre). En Primer Encuentro Internacional en Investigación en Artes Escénicas, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de <https://educast.pucp.edu.pe/video/7511/primer-encuentro-internacional-de-investigacion-en-artes-escenicas-cuarta-conferencia-magistral-el-teatro-como-acontecimiento-nuevos-aportes-de-la-philosofia-del-teatro-a-la-teoria-y-el-analisis-de-las-artes-escenicas>
- Durand, P. (2012). "Lo político en la obra teatral *Adiós Ayacucho* del grupo Yuyachkani y su relación con el periodo de violencia política 1980-2000". Tesis para optar

- por el título de licenciada en Artes escénicas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/1513>
- Eco, U. (1978). "Parámetros de la semiología teatral". En André Helbo (ed.). *Semiología de la representación: teatro, televisión y cómic*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 45-53.
- (1986a [1968]). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. 3ra. edición. Barcelona: Lumen.
- (1986b). "El signo teatral". *Gestos*, 2, pp. 131-136. [También en *Semiosis*, 19, 1987, pp. 129-137].
- (1992 [1990]). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Encinas, P. (2006). "Ruido. Cortina de evasión". *Caja Negra. Temas de actualidad en artes escénicas*. 1, 2, pp. 42-43.
- Encinas, P. (Ed.) (2014). *Stanislavski desde nuestros teatros*. Lima: Asociación Iberoamericana de Artes y Letras-Pontificia Universidad Católica del Perú-Embajada de Brasil.
- Fabbri, P. (2000 [1998]). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa. Trad. de Juan Vivanco.
- Fischer-Lichte, E. (1999 [1983]). *Semiótica del teatro*. (3 vols.). Madrid: Arco.
- Fontanille, J. (2001 [1998]). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica-Universidad de Lima.
- (2008). *Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Universidad de Lima.
- Fontanille, J. & Zilberberg, C. (2004 [1998]). *Tensión y significación*. Lima: Universidad de Lima.
- Freud, S. (1979a [1905]). "Personajes psicopáticos en el escenario". En *Obras completas*, vol. VII. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 275-282.
- (1979b [1908]). "El creador literario y el fantaseo". En *Obras completas*, vol. IX. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 125-135.
- (1979c [1919]). "Lo ominoso". En *Obras completas*, vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 215-252.
- García, J. (1991). "Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (Un deslinde epistemológico)". *Revista de Literatura*, 53, 106, pp. 371-390.
- (1994). "Enunciación, ficción y niveles semióticos en el texto narrativo". *Miscelánea*, 15, pp. 263-300. Recuperado de https://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/niveles.htm
- (1997 [1981]). "Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro". En María del Carmen Bobes (comp.). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco, pp. 253-294.
- García-Bedoya, C. (2004). *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Garrido, M. (1982). *Estudios de semiótica literaria*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- Genette, G. (1989 [1972]). *Figuras III*. Barcelona: Lumen. Trad. de Carlos Manzano.
- (1997 [1994]). *La obra de arte I: inmanencia y trascendencia*. Barcelona: Lumen.
- Girolamo, C. di (1982 [1978]). *Teoría crítica de la literatura*. Barcelona: Crítica.
- Grande, M. (2004). "Transformaciones: de la representación emancipada a la crisis de la representación". *Teatro: revista de estudios teatrales*, 20, pp. 275-292.
- Greimas, A. (1987 [1966]). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos. Trad. de Alfredo de la Fuente.
- Greimas, A. & Courtés, J. (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. & Fontanille, J. (1994 [1991]). *Semiótica de las pasiones: de los estados de las cosas a los estados de ánimo*. México D.F.: Siglo XXI.
- Gombrich, E. (1999 [1950]). *La historia del arte*. México D. F.: Diana.
- Gutiérrez, F. (1989). "Aspectos del análisis semiótico teatral". *Castilla: Estudios de literatura*, 14, pp. 75-92.
- Helbo, A. (Ed.) (1978). *Semiología de la representación: teatro, televisión y cómic*. Barcelona: Gustavo Gili. Trad. de Josep Elías.
- (1988). "El texto semiótico: el ojo, la voz, la escena". *Dispositio*, 13, 33-35, pp. 81-90.
- Higgins, J. (2006 [1987]). *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Hjelmslev, L. (1971 [1943]). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Ibacache, J. (2009). "Crítica de teatro en Chile: Un oficio siempre en riesgo de extinción" (27 de junio). En *Corpus Critic: Críticas de Teatro y Danza / Artículo sobre desarrollo de audiencias*. Recuperado de <http://corpuscritic.blogspot.pe/2009/06/critica-de-teatro-en-chile-un-oficio.html>
- Jauss, H. (1976 [1970]). "La historia literaria como provocación de la ciencia literaria". En *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, pp. 133-211.
- Jakobson, R. (1988). *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.
- Jandová, J. & Volek, E. (Eds. y trads.) (2013). *Teoría de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*. Madrid-Bogotá: Fundamentos-Universidad Nacional de Colombia.
- Kayser, W. (1981 [1948]). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. (4ta edición revisada). Madrid: Gredos.
- Kristeva, J. (1978 [1969]). *Semiótica*. (t. 1-2). Madrid: Espiral.

- Kowzan, T. (1997a [1969]). "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo". En *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, pp. 121-153. Trad. de M^a del Carmen Bobes y Jesús Maestro [También en Theodor Adorno et alii. *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila, pp. 25-60].
- (1997b [1990]). "La semiología del teatro: ¿veintitrés siglos o veintidós años?". En *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, pp. 231-252.
- (1997c). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco Libros.
- Lacan, J. (2006 [1962-3]). *Seminario 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- (2013a [1966]). *Escritos 1*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2013b [1966]). *Escritos 2*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Landowski, E. (2009). *Interacciones arriesgadas*. Lima: Universidad de Lima.
- (2012). "¿Habría que rehacer la semiótica?". *Contratexto*, 20, pp. 127-155.
- Latella, G. (1981). "Semiótica greimasiana y Teoría de la comunicación". *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 31-32, pp. 451-462.
- Lehmann, H.-T. (2013 [2006]). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.
- Lévi-Strauss, C. (1995 [1958]). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- Llovet, J. (1977). "Jan Mukařovský, un signo nuevo para la estética". En Jan Mukařovský. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 9-29.
- Lois, É. (2003). "Disparen sobre la crítica genética: El polemismo desplazado de Pierre Bourdieu y los cuestionamientos frontales de Michel Espagne". (13-16 de agosto). En V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.19/ev.19.pdf
- Lope de Vega, F. (2009 [1609]). *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Lima: Universidad Científica del Sur.
- Lorenzo, A. & Negri, O. (1978). *Aproximación semiótica a un texto dramático*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Lotman, I. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo.
- (1996a). *Semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra. Trad. de Desiderio Navarro.
- (1996b). *Semiósfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra. Trad. de Desiderio Navarro.
- Maeterlinck, M. (1987 [1907]). *La inteligencia de las flores*. Buenos Aires: Hyspamerica.
- Marchán, S. (1971). "Introducción a la estética semiológica de Jan Mukarovsky". En Jan Mukařovský. *Arte y semiología*. Madrid: Alberto Corazón, pp. 7-22.

- Margulis, P. (2007). "Actuar la propia vida. Algunas reflexiones sobre el teatro documental". *Questión. Revista especializada en Periodismo y Comunicación*, julio-septiembre, 1, 15. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/407/335>
- Marinis, M. de (1982). *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milán: Bompiani.
- Martínez, F. (2001 [1992]). *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. Santiago de Chile: LOM.
- Medvedev, P. (1994 [1928]). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza. Trad. de Tatiana Bubnova.
- Mélénski, E. (1971). "El estudio estructural y tipología del cuento". En Vladimir Propp. *Morfología del cuento ruso*. Madrid: Fundamentos, pp. 180-221.
- Miller, J.-A. (2007). *La angustia lacaniana*. Buenos Aires: Instituto Clínico-Paidós. Trad. N. Gonzáles.
- Mondoñedo, M. (2003). "Introducción a la semiótica". En Miguel Huamán (ed.). *Lecturas de teoría literaria II*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 65-87.
- Mounin, G. (1972 [1970]). "La comunicación teatral". En *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama, pp. 99-108.
- Mukarovský, J. (1977 [1934]). "El arte como hecho semiológico". En Jan Mukařovský. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 35-43.
- Osorio, C. (2014). "Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen". Tesis para optar el título de Actriz. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Panofsky, E. (2003 [1924-5]). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- Peirano, L. (2006). "Una memoria del teatro (1964-2004)". Tesis para optar el grado de doctor en Humanidades. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/6104>
- Peirce, C. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Plodeskis, N. (2000). "La ideología vallejana en *Lock out*". Tesis para optar el grado académico de magíster en Literatura peruana y latinoamericana. Lima: Universidad Nacional de San Marcos. Recuperado de http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/171/1/podleskis_fn.pdf
- Procházka, M. (1997b [1984]). "Naturaleza del texto dramático". En *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros, pp. 57-81.
- Propp, V. (1971 [1928]). *Morfología del cuento ruso*. Madrid: Fundamentos.

- Rancière, J. (2010 [2008]). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. Trad. de Ariel Dilon.
- Ribeyro, J. R. (1981). *Atusparia*. Lima: Rikchay Perú.
- Rizk, B. (2007). *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Romera, J. (1993). "Texto y representación desde la perspectiva semiótica: un estado de la cuestión". En *Simposio O teatro e o seu ensino*. La Coruña: Universidade da Coruña, p. 9-24.
- Romilly, J. de (1997 [1992]). *¿Por qué Grecia?* Madrid: Debate.
- Rojas, K. (2015). "Hay más teatros en cinco distritos de Lima que en el resto del Perú". *Gestión*, miércoles 15 de abril. Recuperado de <http://gestion.pe/tendencias/hay-mas-teatros-cinco-distritos-lima-que-resto-peru-2128996>
- Ruiz, B. (2012). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai.
- Román, N. (2007). *El modelo actancial y su aplicación*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México-Pax.
- Rossi-Landi, F. (1972). *Semiotica e ideologia*. Milán: Bompiani.
- Sadowska, I. (2000). "Teatro de Europa". *Las puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, verano, pp. 29-30.
- Saussure, F. de (1998 [1916]). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Alianza. Trad. de Amado Alonso.
- Seda, L. & Quiroz, R. (2008). "El teatro de vanguardia en el Perú". En Laurietz Seda y Rubén Quiroz (edit.) *Travesías trifrontes. El teatro de vanguardia en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Shklovski, V. (1978 [1917]). "El arte como artificio". En Tzvetan Todorov (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México D.F.: Siglo XXI, pp. 50-70.
- Sito, M. (1987). *Análisis de la semiótica teatral*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Sommer, D. (2004 [1993]). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. Trad. J. Urbina.
- Strindberg, A. (2015 [1887]). *La señorita Julia*. Madrid: Alianza.
- Tiffert, L. (2005). "Ojos bonitos, cuadros feos: una realidad trascendental". *Consensus*, 9, 10, pp. 107-116.
- Trapero, A. (1989). *Introducción a la semiótica teatral*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.
- Törnqvist, E. (2002 [1991]). *El teatro en otra lengua y otro medio*. Madrid: Arco.
- Toro, F. de (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

- (1988). "Semiótica y recepción: teoría y práctica de la recepción teatral". *Dispositio*, 13, 33-35, pp. 9-114.
- (1995). *Theatre Semiotics*. Toronto-Frankfurt am Main: Toronto University Press-Vervuert Verlag.
- Toro, F. de (Ed.) (1998). *Acercamientos al teatro actual (1970-1995)*. Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert Verlag-Iberoamericana.
- Torres, F. (1998). "Los límites del teatro: códigos y signos teatrales". *Anales de Filología Francesa*, 9, pp. 333-342.
- Uspenski, B. et alii (2006 [1973]). "Tesis para el estudio semiótico de las culturas (aplicadas a los textos eslavos)". *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 7. Trad. de Klaarika Kaldjärv.
- Valverde, J. M^a. (1955). *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Veltruský, J. (1991 [1942]). *El drama como literatura*. Buenos Aires: Galerna.
- (1997 [1941]). "El texto dramático como uno de los componentes del teatro". En María del Carmen Bobes (comp.). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco, pp. 55.
- Voloshinov, V. (1976 [1930]). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión. Trad. del inglés de Rosa María Rússovich.
- Yoza, K. (2013). "El proceso de inversión de la condición de subalternidad en *Los bufones* de Juan Ríos". Tesis para optar el título de licenciada en Lingüística y Literatura con mención en Literatura hispánica. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/4948>